LOS HOMBRES de la historia

la Historia Universal
a través de
sus protagonistas



Proust

Maurice E. Beutler

Centro Editor de
América Latina



LOS HOMBRES de la historia 131

En el comienzo de una época en que la creación se cuestiona acerca de sí misma, en que se toma cada vez más como objeto propio, en que la crítica tiende a minar el terreno del cual surgen espontáneamente las flores del arte, la obra de Proust une la extrema espontaneidad del poder de análisis, creativo y crítico a la vez, con una atención de crítico y de creador, al fenómeno de la creación.

El problema del pasaje de la impresión a la expresión está en el centro de su obra. En ella el "instinto" literario termina por vencer la resistencia de la conciencia crítica y el despliegue de la expresión cubre toda la vida y la convierte en literatura. Pero el acto creador que se afirma absoluto, intenta sobrepasar la realidad literaria y fundar una entidad espiritual y sensible al mismo tiempo, prolongándose hacia las otras artes con las creaciones imaginarias por una parte, y por la otra forzando hasta el límite el papel del tiempo, principio motor de toda creación novelística. **En busca del tiempo perdido**, la obra cumbre de Proust, lleva el movimiento creativo a su extremo crítico. Todas las preocupaciones de la literatura moderna se hallan ya en un haz convergente, y no se puede imaginar un escritor moderno que escriba sin referirse a Proust, no para imitarlo sino porque él aparece en el plano de la novela un poco como el complemento de Mallarmé en el plano poético. Agotador, se asoma sobre lo inagotable. El narrador rige mundos que sin embargo parecen escapársele poco a poco. Su relato se cierra sobre sí mismo en virtud de una composición cíclica, pero el universo que él diseñara está como en expansión y abierto sobre un abismo sobre el que se siente resonar estas preguntas: ¿Qué es la vida? ¿Qué es la obra de arte que tiene la pretensión de arriesgar la vida?

Nació el 10 de julio de 1871 en Auteuil; murió el 18 de noviembre de 1922.

Esta obra ha sido publicada originalmente en Italia por Compagnia Edizioni Internazionali S. p. A. - Roma Milán
Director Responsable: Pasquale Buccomino
Director Editorial: Giorgio Savorelli
Redactores: Lisa Baruffi, Mirella Brini, Ido Martelli, Michele Pacifico.

131 - Proust - El siglo XIX: La revolución industrial
Este es el cuarto fascículo del tomo
El siglo XIX: La revolución industrial (Vol. 2)
La lámina de la tapa pertenece al tomo
El siglo XIX: La revolución industrial (Vol. 2)
del Atlas Iconográfico de la Historia Universal.

Ilustraciones del fascículo Nº 131:
Bibliotheque Nationale, Paris: p. 87 (1,2); p. 88 (1,2,3); p. 89 (4,5); p. 90 (3,4); p. 93 (2,3); p. 94 (2); p. 97 (1,2,3); p. 100 (1); p. 102 (2,3); p. 105 (1,2); p. 106 (5); p. 110 (1,2); p. 112 (1).
Mme. André Maurois: p. 90 (2); p. 94 (4)
Mme. Mante-Proust: p. 90 (1); p. 92 (1); p. 110 (3)
Museo del Jeu de Paume, Paris: p. 94 (1)
Museo de Compiegne: pp. 98-99
Album Proust, editorial Gallimard: pp. 94 (3,4) y 100 (2,3)

Traducción de Antonio Bonanno

Cangallo 1228 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley
Impreso en la Argentina - Printed in Argentina
Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Sebastián de Amorrortu e Hijos S. A. - Luca 2223. Buenos Aires, en noviembre de 1970.

Proust

Maurice E. Beutler

1871
Marcel Proust nace el 10 de julio en la casa del tío materno, Louis Weil, en el número 96 de la *rue* La Fontaine, en Auteuil.

1871-1872
El muchacho lleva una vida ciudadana, pero con frecuencia pasa períodos de vacaciones en Illiers, en el límite de Beauce y de Perche, cuna ancestral de la familia Proust. Illiers será evocada con el nombre de Combray en *En busca del tiempo perdido.*

1882-1889
En octubre de 1882 ingresa en el Liceo Condorcet donde, a pesar de las frecuentes ausencias por razones de salud (a los nueve años había sufrido su primer ataque de asma), cumple estudios regulares. El profesor Maxime Gaucher intuye su genio en retórica. En filosofía, Darlu ejerce sobre él profunda influencia. Proust recibe el premio de honor en esa materia. También en el Condorcet, se vincula en duradera amistad con Robert Dreyfus, Robert de Flers, Jacques Bizet, Daniel Halévy y Gaston de Caillavet.
En julio de 1889 obtiene el diploma de bachiller en letras. El 5 de noviembre presta servicio militar voluntario en el 76º regimiento de infantería en Orleáns (por un año).

1890-1893
Las amistades contraídas en el Liceo le abren las puertas de los salones mundanos y de los ambientes literarios. Colabora por algún tiempo con los antiguos condiscípulos en el *Banquet*, luego en *La Revue Blanche.*
En estos años prosigue sus estudios en la Facultad de Derecho y en la Escuela de Ciencias Políticas, frecuenta los salones de las madres de sus amigos, la señora Strauss y la señora de Caillavet. Es presentado a la princesa Matilde, nieta de Napoleón, y a Madeleine Lemaire. Se convierte en asiduo concurrente a los "martes" de esta última y realiza frecuentes visitas al castillo de Réveillon, luego largamente evocado en *Jean Santeuil.*
No ha superado aún la línea de demarcación que lo separa del aristocrático barrio de Saint Germain. En casa de Madeleine Lemaire, en la primavera de 1893, conoce al poeta Robert de Montesquiou: este encuentro signa un cambio decisivo en su carrera mundana. En agosto-setiembre viaja a Saint-Moritz y a Trouville.

1894-1895
Durante una recepción en casa de Robert de Montesquiou, el 30 de mayo de 1894, Marcel Proust es presentado a los miembros de la buena sociedad parisina con los que el esteta y poeta decadente está en relación o tiene amistad.
Diplomado en letras, es nombrado, en junio de 1895, agregado no rentado de la Biblioteca Mazarine; pronto solicita y obtiene una licencia anual.
En setiembre, viaja a Beg-Meil, con su amigo músico Reynaldo Hahn; inicia la redacción de *Jean Santeuil*, que abandonará en 1899. Es una obra de mil páginas, incompleta, y permanecerá totalmente desconocida hasta 1952, fecha de su publicación póstuma. El título no pertenece al autor.
A fines del mismo año, muere la abuela materna.

1896-1899
Es publicada por Calmann-Lévy, y pasa inadvertida para el gran público, la primera obra de Proust, *Los placeres y los días*, con prólogo de Anatole France, ilustrada por Madeleine Lemaire y acompañada de composiciones musicales de Reynaldo Hahn.
En febrero de 1897 Proust se bate a duelo con Jean Lorrain en la Tour de Villebonne. Éste lo había insultado en un artículo acerca de *Los placeres y los días.* Ninguno de los dos sale herido.
El año siguiente, Proust es arrastrado a la acción política provocada por el proceso Zola y el asunto Dreyfus. Firma una protesta en favor de Dreyfus y reúne firmas, defendiendo valerosamente sus propias convicciones. Partidarios y adversarios de Dreyfus se encuentran dentro de su mismo ambiente. Proust se muesta fiel a sus propios orígenes —la familia materna es judía —y obedece al nativo liberalismo y a su sentido de justicia.
En el mes de febrero de 1899 obtiene su cuarta licencia anual en la Biblioteca Mazarine. En setiembre viaja a Evian, donde es informado acerca de la condena de Dreyfus a diez años de detención y a la degradación militar.

1900-1906
En una carta del 5 de diciembre de 1899, dirigida a Marie Nordlinger, prima de Reynaldo Hahn, a quien ha conocido en París algunos años antes, Proust escribe: "Trabajo desde hace tiempo en una obra de gran aliento, pero sin llevar nada a término". (Se trata de la obra que será publicada en 1952 con el título de *Jean Santeuil.*)
"Desde hace unos quince días me ocupo de un pequeño trabajo diferente del que hago generalmente, a propósito de Ruskin y de ciertas catedrales."
Publica en el *Figaro* del 13 de febrero *Pélerinages ruskiniens*, y en abril, en el *Mercure de France, Ruskin à Notre Dame d'Amiens.* Es el prefacio de *La Biblia de Amiens* que será retomada, con algunas modificaciones, en los *Pastiches et Mélanges.* En mayo efectúa un viaje a Venecia; su largo acostumbramiento a Ruskin lo lleva a una nueva visión de la ciudad. Éste es el período en que Proust, a continuación de un viaje a Holanda y de algunas excursiones arqueológicas realizadas con los amigos en la campiña francesa, forma su "museo imaginario". Las figuras alegóricas de los Vicios y las Virtudes, pintadas por Giotto, que adornan la Arena de Padua y que él viera durante su viaje a Venecia, ocupan preminente lugar en el mismo. La figura de la Caridad ilustra un artículo de Proust sobre Ruskin, publicado en la *Gazette des Beaux-Arts* en agosto de 1900.
En 1903, bajo varios seudónimos ("Dominique", "Horatio"), Proust publica en el *Figaro* diversos *Salons.* Realiza un viaje a Evian; su padre, profesor de la Fa-

cultad de Medicina, muere el 26 de diciembre.

El 16 de agosto de 1904, con el título *La muerte de las catedrales* (consecuencia del proyecto Briand que prevé la transformación de las iglesias en museos), publica en el *Figaro* un artículo en el que defiende a las iglesias amenazadas. Se publica su traducción de *La Biblia de Amiens* de Ruskin, con prefacio y notas originales; el 15 de junio de 1905 publica en *La Renaissance latine*: *Sobre la lectura*, prefacio de *Sésamo y los lirios*, otra traducción de Ruskin, que será publicada recién en 1906.

En setiembre de 1905 muere su madre, quien había enfermado durante un viaje que realizara en su compañía a Evian.

Se abre una nueva fase en la vida de Marcel Proust. Desde comienzos de diciembre de 1905 hasta fines de enero de 1906 debe hacer una cura en el sanatorio de Boulogne sur Seine.

1906-1912

Resentido por el brutal derrumbe del mundo familiar en cuyo seno ha vivido, Proust tiene una preocupación constante: recrear con la imaginación al mundo de su infancia y su adolescencia. Su salud es frágil. Cada vez más abatido por los ataques de asma que lo atormentan desde la infancia, se retira a su nuevo departamento del bulevar Haussmann.

Continúa publicando artículos críticos y *pastiches*, pero su voluntad está concentrada en la realización de la obra que lleva dentro de sí desde hace tiempo y de la que *Jean Santeuil* no ha sido más que una expresión imperfecta. "Estoy terminando un libro que a pesar del título provisorio de *Contre Sainte-Beuve, souvenir d'une matinée* [Contra Sainte-Beuve], es una verdadera novela, y una novela sumamente impúdica en ciertas partes", escribe en agosto de 1909 al director del *Mercure de France*. Los rechazos de los editores llevarán a Proust a transformar poco a poco y a remodelar esta novela para producir su gran obra: *En busca del tiempo perdido*. Lee a Reynaldo Hahn y le hace leer a Georges de Lauris el comienzo de *Por el camino de Swann*, en 1909. Pasa los veranos de los años 1909, 1910 y 1911 en Cabourg, donde se aleja cada vez menos de su habitación del Gran Hôtel. Justamente en el verano de 1911, en agosto-setiembre, la secretaria del Gran Hôtel, Miss Hayward, transcribe a máquina *Swann*, de la que el *Figaro* publicará el año siguiente algunos extractos.

En diciembre de 1912 Proust sufre un doble rechazo por parte de Fasquelle y de la *Nouvelle Revue Française* en cuanto a publicar *En busca del tiempo perdido*. Decide entonces asumir los gastos de publicación y, siguiendo el consejo de un amigo, se dirige a Bernard Grasset, con quien firma un contrato el 11 de marzo de 1913.

1913-1919

A partir de noviembre de 1913, *Por el camino de Swann*, primer volumen de *En busca*, aparece editado por Bernard Grasset; en tanto, Proust sufre la trágica desaparición de su chofer y secretario, Alfredo Agostinelli, que muere en un accidente de aviación en Antibes el 30 de mayo de 1914. *En busca del tiempo perdido* es comentada en la *Nouvelle Revue Française* por Henri Ghéon. La revista se arrepiente de su rechazo, expresa su admiración y publica, en junio y julio de 1914, extractos de la obra.

La guerra mundial tiene una consecuencia imprevista en la creación de la obra: al interrumpir la publicación de *En busca*, constituida entonces por tres partes de las que sólo la primera ha aparecido, la misma le permite a Proust reformar el libro y aumentarlo considerablemente. En 1916 André Gide le propone abandonar a Grasset para entrar en la *Nouvelle Revue Française*: Proust abandona a Grasset, que se muestra indiferente, y sigue las directivas que sus simpatías le imponen. El segundo volumen de *En busca*, *A la sombra de las muchachas en flor*, será publicado recién después de la guerra, en 1918. La Academia Goncourt, con seis votos contra cuatro (favorables a la *Croix de bois* [Cruz de madera], de R. Dorgèles), premia la obra de Proust el 10 de noviembre. *Pastiches et Mélanges* aparecen en el mismo período. Proust debe abandonar su departamento del bulevar Hausmann, que su tía ha vendido y transformado en banco. Vive durante algún tiempo en un departamento amoblado; luego se establece provisoriamente en el quinto piso de la *rue* Hamelin Nº 44, donde vivirá hasta su muerte.

1920-1922

La fama de Proust aumenta considerablemente en los círculos literarios. En 1920 recibe la Legión de Honor. Se separa definitivamente del mundo, y trabaja sin descanso en su obra, a la que continuamente retoca. *Por el camino de Guermantes* es publicado junto con un importante artículo sobre el estilo de Flaubert.

En 1921 aparecen uno tras otro, el segundo volumen de *Guermantes* y el primero de *Sodoma y Gomorra*. Proust escribe para la *Nouvelle Revue Française*: *A propos de Baudelaire*.

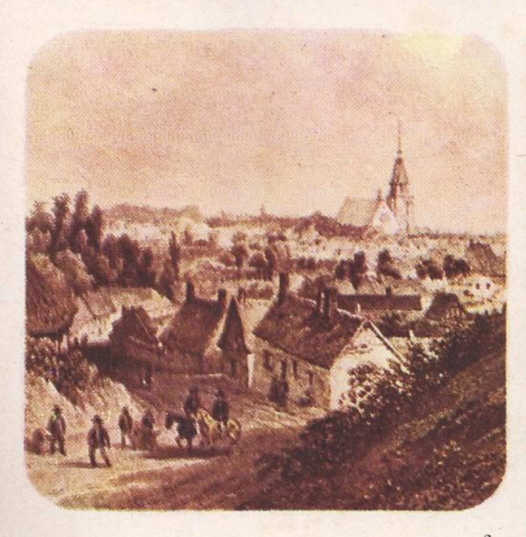
Durante una visita al Museo del *Jeu de Paume*, hecha en compañía de Jean-Louis Vandoyer, donde se exhibía una muestra de maestros holandeses, Marcel Proust sufre un vahido, que le servirá para describir la muerte de su personaje, el escritor Bergotte. El 11 de diciembre muere el conde Robert de Montesquiou; él se había reconocido en el personaje del barón de Charlus, cosa que no perdonó a Proust a pesar de las incómodas disculpas del escritor. En 1922 aparece el segundo volumen de *Sodoma y Gomorra*; en octubre Proust sufre un ataque de bronquitis: la muerte lo sorprende el 18 de noviembre de 1922, antes de dar el último toque y de ver publicada íntegramente la obra a la que había dedicado toda su energía creadora.



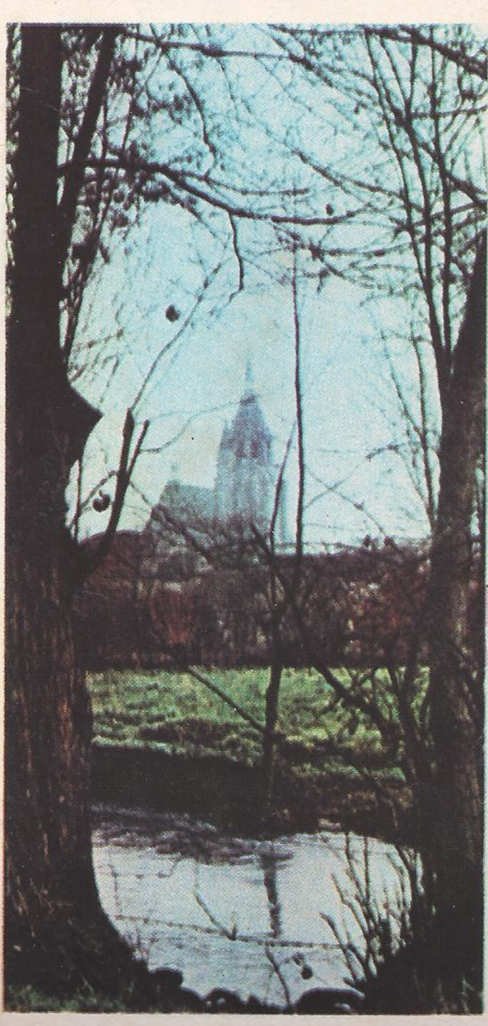
1



2



3



1, 2. El jardín de "Combray". París, BN (Snark).

3. Illiers, de una litografía. París, BN (Snark).

4. Vista de Illiers.

En busca del tiempo perdido

Por largo tiempo, Proust ha sido considerado como el hombre de un solo libro. Luego del descubrimiento, treinta años después de su muerte, de los escritos reunidos bajo el título de *Jean Santeuil* y de *Contra Sainte-Beuve*, se hace, en cambio, constante referencia a estas dos obras, que atestiguan en modo evidente el genio del novelista y que muestran sus etapas de formación.

Nosotros, como si nada hubiera ocurrido, nos plegaremos a una verdadera progresión: nos limitaremos a comenzar el examen de *En busca del tiempo perdido*, colocándonos en la posición en que se hallaba un primer lector de Proust, hace alrededor de cincuenta años.

Por descontado que el autor no ha escrito una historia, sino que ha creado un mundo. A riesgo de que se nos escape lo esencial y que abordemos sólo lo accidental, intentaremos reducir este mundo a episodios. Al multiplicar los puntos de vista, la crítica es por cierto *también* una reducción. Pero sin intentar ya la justificación de nuestra empresa a los ojos de los críticos y un poco como haría quien está familiarizado con la obra, y conserva en la memoria muchos de estos episodios, nos abandonaremos al placer de evocarlos en el intento de mostrar cómo se organizan los mismos. Este placer de la evocación que se agudiza al hacer reaparecer poco a poco los personajes y los lugares de la narración, prolonga naturalmente la lectura de toda gran novela. Imaginamos, en cambio, que el mismo es una vía de acceso a la obra y nos concedemos, con pesar, el permiso de hacerla breve.

En busca del tiempo perdido se compone de siete novelas: *Por el camino de Swann*, *A la sombra de las muchachas en flor*, *Por el camino de Guermantes*, *Sodoma y Gomorra*, *La prisionera*, *La fugitiva* y *El tiempo recuperado*; esta última novela es una especie de meditación sobre las precedentes y cierra un ciclo del que trataremos de develar el significado.

Por el camino de Swann está formada por tres partes. El clima de la infancia y de las vacaciones provincianas es recreado en Combray, donde se halla la propiedad veraniega de la familia del narrador. Ocupaciones, lugares, personas... las calles, las plazas de la pequeña ciudad, la iglesia de Saint-Hilaire, los jardines y los senderos que ofrecen un punto de partida al sueño de Marcel narrador, su casa, su dormitorio. La madre, la abuela, las tías, el abuelo, el padre, Françoise, la doméstica fiel que es uno de los grandes personajes del libro, así como los dos personajes cómicos de Legrandin, una primera encarnación del esnobismo, y de Bloch, el joven judío intelectual. Los paseos conducen al muchacho en dos direcciones opuestas, dos vías que, entonces, le parecen inconciliables: Méséglise, donde vive Charles Swann, un

elegante ocioso, exquisito amante del arte y de las mujeres al mismo tiempo, viejo amigo de sus padres pero cuyo matrimonio había sido muy criticado y cuya hija Gilberte, muchacha entrevista a través del seto de la calle, será el primer amor de Marcel. La calle de Méséglise conduce a la casa de Vinteuil, músico de genio aún desconocido, y de su hija, que revela al narrador el mundo del vicio, mientras Gilberte Swann le revela el del amor. El camino de los Guermantes, al contrario, cuyo castillo y sus habitantes son para la imaginación del muchacho como un sueño inaccesible, le ofrece la visión del estanque y la llanura de Martinville con sus campanarios; cuando trata de definir esas impresiones, se enfrenta con una primera experiencia estética.

Combray es al mismo tiempo una crónica familiar, ambientada en el campo, y un punto de partida para la exploración de la vida interior.

Mediante una visión retrospectiva vivimos en *Un amor de Swann* el gran amor que sintiera éste hace algunos años por una *demimondaine*, Odette de Crécy, con quien ha terminado por casarse. Rico, distinguido, inteligente, en muchos aspectos superior, Swann, que cultiva altas relaciones prefiriendo esconderlas, encarna para el narrador la tentación del arte y el diletantismo; y es también él quien le enseña, con aquella gran pasión, las grandes leyes del amor. La amistad de Swann complica la vida social del personaje, lo lleva a entrar en el pequeño círculo del señor y la señora Verdurin, ricos burgueses cuyo salón es el prototipo del esnobismo literario y artístico, en oposición al esnobismo nobiliario de los Guermantes. En torno a la protectora de este salón se reúnen figuras divertidas, como el doctor Cottard y el profesor Brichot. Aquí Swann escucha por primera vez la sonata de Vinteuil, una pequeña frase que se convierte en símbolo de su amor y constituye uno de los *leit-motiv* de *En busca del tiempo perdido*.

La tercera parte, *Nombres de países: el nombre*, pinta el amor del novelista por Gilberte, los juegos de los dos muchachos en los *Champs-Elysées*; evoca los lugares que Marcel ha soñado, la poesía que emana de los nombres de las ciudades italianas y normandas, las apariciones de la señora Swann en las avenidas del *Bois de Boulogne*; como en la primera parte, se narra la infancia del escritor, pero de Combray nos trasladamos a París. *Nombres de países: el nombre* constituye un estudio rico, agradablemente nutrido, sobre los vínculos entre la imaginación y la realidad.

Mientras *Combray* es la novela de la infancia, *A la sombra de las muchachas en flor* es la de la adolescencia. El "noviciado" prosigue. Su infeliz pasión por Gilberte Swann le permite al narrador realizar sobre sí mismo el estudio de las "intermitencias del corazón". El adolescente frecuenta el salón de la señora Swann, donde encuentra al escritor Bergotte, por el que siente una admiración que no deja de sorprendernos, y que representa a las letras, así como Vinteuil representará a la música y Elstir a la pintura. Entra en escena un nuevo personaje, Norpois, grotesco diplomático, y *la* Berma, grande actriz que recuerda a Sarah Bernhardt, luego de una primera audición que ha decepcionado al narrador. En tanto su amor por Gilberte muere poco a poco, permitiéndole desarrollar los principios de una filosofía de la pasión amorosa.

En la segunda parte de la novela nos trasladamos a Balbec, centro balneario de moda, en Normandía, cuya iglesia ensalzada por Swann provoca una segunda decepción. La permanencia en Balbec es rica en encuentros; Marcel admira desde lejos a una joven misteriosa, la señorita de Stermaria. En el restaurante de Rivebelle cena con Robert de Saint-Loup, sobrino de los Guermantes, que encarna a la amistad masculina. Marcel prodiga sus protestas de amistad a Robert porque desea ser presentado por éste a los Guermantes. Robert presenta a Marcel a su tío, el fascinante barón de Charlus, que tendrá un rol muy importante de la novela. Otro personaje de relieve, el *Grand Hôtel*, con su director, su maître Aimé; los ascensores y el personal de servicio le ofrecen tema para una

1. *La madre de Proust. París,* BN (Snark).

2. *Marcel y Robert Proust, fotografía de 1876. París,* BN (Snark).

3. *Marcel Proust en 1884. París,* BN (Snark).



1



2



3

cantidad de observaciones divertidas. Pero el principal es el grupo de las muchachas en flor, el pequeño grupo de Andrée, Albertine, Rosemonde y sus amigas, que suscitan la curiosidad del escritor antes de que se vincule a ellas. En tanto, Marcel ha encontrado al pintor Elstir, que vive lejos del esnobismo y de las futilidades mundanas, y ha visitado su estudio; ha tenido con él conversaciones que le inspiran profundas reflexiones sobre la pintura.

Con *Los Guermantes* el narrador, vuelto a París, se establece como por azar con la familia en el departamento de la casa de los Guermantes.

Marcel asiste a una nueva presentación de la Berna en la Ópera. Esta vez se siente subyugado por el talento de la actriz. Lo sorprendemos todas las mañanas de guardia en la calle, dedicado a aguardar el momento en que hará su aparición la duquesa de Guermantes, su segundo gran amor. Para entrar en mayor familiaridad con estos seres misteriosos que son los Guermantes, el narrador va a pasar algunos días en Doncières, pequeña ciudad donde Robert de Saint-Loup es oficial de guarnición. Mantiene larga conversación con el amigo sobre el arte de la guerra; Roberto nos seduce con su elegancia, su agilidad, su arrebato, el desinterés, la sinceridad, su gran corazón, el amor por las modernas teorías sociales y estéticas. Conoce a la amante de Saint-Loup, Rachele, joven actriz, y frecuenta el salón de la señora de Villeparisis, una Guermantes. La enfermedad y la muerte de la abuela del narrador son objeto de las más célebres páginas de la obra. Marcel falta a las citas con la señorita de Stermaria en la isla del *Bois de Boulogne*. Renueva sus vínculos de amistad con Albertine y descubre poco a poco el secreto del barón de Charlus.

Sodoma y Gomorra se inicia con algunas célebres páginas sobre la homosexualidad, tema que nunca había sido tratado tan abiertamente desde la antigüedad. Las perspectivas de la obra se dilatan, el análisis se torna más implacable y supera en mucho el nivel de la novela mundana.

Asistimos al apogeo de la vida mundana de Marcel, constelada por una tarde en lo de la señora de Villeparisis, un almuerzo con la duquesa de Guermantes y una velada con la princesa de Guermantes, cuñada de la duquesa, donde encontramos por última vez a Charles Swann, que muere de cáncer. Sabe próximo su fin y expresa su deseo de que sus amigos acepten recibir a Odette y a Gilberte, pero su pedido no es escuchado.

El amor de Charlus por el violinista Morel y el del narrador por Albertine nos llevan de París a Balbec y a la Raspelière, propiedad alquilada por los Verdurin para las vacaciones, y en donde reciben a todos los íntimos de su pequeño círculo.

El olvido ha cumplido su obra; el narrador, que ya no siente el vacío dejado por la mujer, se interroga largamente sobre el amor que sentía por ella y sobre las "intermitencias del corazón". Los huéspedes de Balbec, entre ellos el judío Nassim Bernard y la ridícula familia de los Cambremer, atraen por algún tiempo su curiosidad, estimulando su veta satírica hasta el momento en que descubre que su amiga tiene tendencias homosexuales y se entera de que ella conoce íntimamente a la señorita Vinteuil. Entonces decide llevar inmediatamente a Albertine a París.

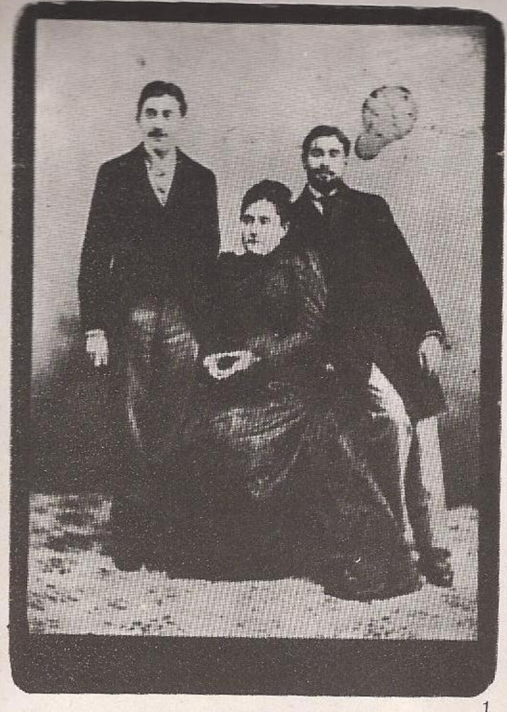
Decidido a casarse con Albertine, se contentará con secuestrarla. *La prisionera*, *La fugitiva* (aparecidas en las primeras ediciones con el título de *Albertine desaparecida*) son partes de la obra enteramente dedicadas a la descripción y al análisis de su amor por Albertine, a quien él ha instalado cerca de sí en espera de casarse con ella. Sus morbosos celos, la vigilancia constante que ejerce sobre ella, sus sospechas y temores, que él exaspera inquiriendo sobre un punto del pasado del amante, son reforzados por el ejemplo de Charlus traicionado por Morel, cuya vil naturaleza ignora el reconocimiento. Charlus termina por enemistarse con los Verdurin. En tanto la muerte de Bergotte, atacado por una enfermedad durante la visita a una exposición de maestros holandeses en el *Jeu de Paume*, prefigura la del autor mismo, mientras la caída de Charlus subraya la vanidad



4. *Marcel Proust (el primero a la izquierda en la segunda fila) en el liceo Condorcet. París, BN* (Snark).



5. *La iglesia de Antin, donde Proust hizo su primera comunión. París, BN* (Snark).





1. Proust con su hermano Robert y su madre, en 1896. París, Col. Mme. Mante-Proust (Snark).

2. Proust arrodillado frente a Jeanne Pouquet, en el tenis del bulevar Bineau en Neuilly-sur-Seine, en 1892. París, Col. Mme. André-Maurois (Snark).

3. Proust en uniforme militar en Orleans, 1890. París, BN (Snark).

4. Cuestionario que llenara Proust a la edad de veinte años. París BN (Snark).



3

Marcel Proust par lui-même

Le principal trait de mon caractère.	[illegible]
La qualité que je désire chez un homme.	Des charmes féminins
La qualité que je préfère chez une femme.	Des vertus d'homme et la franchise de la camaraderie
Ce que j'apprécie le plus chez mes amis	[illegible]
Mon principal défaut	Ne pas savoir, ne pas pouvoir « vouloir »
Mon occupation préférée	Aimer
Mon rêve de bonheur	[illegible]
Quel serait mon plus grand malheur	[illegible]
Ce que je voudrais être	[illegible]
Le pays où je désirerais vivre	[illegible]
La couleur que je préfère	[illegible]
La fleur que j'aime	[illegible]
L'oiseau que je préfère	L'hirondelle
Mes auteurs favoris en prose	Aujourd'hui Anatole France et Pierre Loti
Mes poètes préférés	Baudelaire et Alfred de Vigny
Mes héros dans la fiction	Hamlet
Mes héroïnes favorites dans la fiction	[illegible] Bérénice
Mes compositeurs préférés	Beethoven, Wagner, Schumann
Mes peintres favoris	Léonard de Vinci, Rembrandt
Mes héros dans la vie réelle	M. Darlu, M. Boutroux
Mes héroïnes dans l'histoire	Cléopâtre
Mes noms favoris	Je n'en ai qu'un à la fois
Ce que je déteste par-dessus tout	Ce qu'il y a de mal en moi
Caractères historiques que je méprise le plus	Je ne suis pas assez instruit
Le fait militaire que j'admire le plus	Mon volontariat !
La réforme que j'estime le plus	
Le don de la nature que je voudrais avoir	La volonté, et des séductions
Comment j'aimerais mourir	Meilleur — et aimé
État présent de mon esprit	[illegible]
Fautes qui m'inspirent le plus d'indulgence	Celles que je comprends
Ma devise	J'aurais trop peur qu'elle ne me porte malheur

4

de la existencia. El septeto de Vinteuil confirma al narrador en la consideración que él tributa al arte. Le revela que, realizable sin duda a través del arte, existe otra cosa que la nada que había hallado en los placeres. Casi indiferente para con su amiga, Marcel se prepara a dejarla. La fuga inesperada de Albertine, aburrida por su esclavitud, reaviva su pasión. La muerte accidental de la joven mujer no pone fin a su tormento, mezclado con su deseo de olvido, ni a la búsqueda desesperada de un pasado inaferrable, descripta siempre con lucidez hasta en el cruel detalle mínimo.

Pero el tiempo pasa, el olvido cumple su tarea; el narrador puede referir el fin de su pasión así como el de sus celos y su retorno a la indiferencia. Albertine ha muerto realmente, esta vez.

El narrador se enamora primero de una joven mujer a quien no reconoce en seguida y que no es otra que Gilberte. Gilberte pertenece ahora al gran mundo. En Venecia, adonde el narrador viaja con la madre, una firma casi ilegible le hace creer por un momento que Albertine está aún viva, pero esta idea ya no lo conmueve. En el viaje de regreso se entera por su madre de la boda de Gilberte con Saint-Loup: los Guermantes y Méséglise se han reunido. Pronto se sabe que Saint-Loup sufre el mismo vicio de su tío, el barón de Charlus.

El narrador ha alcanzado ahora su madurez. Está a salvo de las pasiones y de las ambiciones.

En el comienzo de *El tiempo recuperado*, Marcel pasa algunos días en Tansonville, en la residencia veraniega de Gilberte. Ellos evocan los recuerdos de la infancia, mientras Gilberte se lamenta de la infidelidad de Saint-Loup. Un pasaje del *Journal* de los Goncourt revela al escritor el poder de la literatura que, mediante la observación y el humor satírico, confiere un alto valor a seres cuya vida no muestra más que trivialidad.

Sobreviene la guerra. En París nocturna, transformada por la defensa antiaérea, seguimos a Charlus en las vicisitudes de sus placeres. Pronto sabemos de la muerte de aquel que ha rodeado a Marcel con su prestigio, lo ha colmado de atenciones haciéndolo partícipe de su vida brillante: Robert de Saint-Loup ha caído en el frente. En tanto, la condición social de la señora Verdurin continúa elevándose. Este ascenso se torna clamoroso algunos meses después de la guerra, cuando el narrador, de regreso de una cura de reposo, asiste a una recepción ofrecida por la nueva princesa de Guermantes. Allí encuentra a sus viejos amigos: Bloch, Odette, Legrandin. Le cuesta reconocerlos; signados por los años, son sólo máscaras.

La impresión que Marcel siente al tropezar en el patio del hotel con dos piedras separadas, el sonido de una cuchara que toca el plato, el crujir de una servilleta almidonada le hacen revivir toda una parte de su pasado y lo colman de una especie de felicidad. Teniendo en cuenta esta revelación, decide sacrificar su propia vida a la creación artística, emprender la obra que tiene en la mente desde su juventud y ponerla bajo el signo del Tiempo.

Así se cierra el ciclo del que hemos recordado brevemente los episodios principales.

Una novela sin trama

Hemos intentado justificar una empresa lanzada anticipadamente al fracaso. Paul Valéry tiene razón: resumir una obra de arte, es lanzarse a lo imposible y al mismo tiempo a lo absurdo.

El análisis sumario que acabamos de hacer de la novela, reduciéndola a sus principales episodios, por deformante que sea, pone sin embargo en evidencia una característica fundamental de la obra: la ausencia de trama. La construcción de Proust no tiene parentesco alguno con la construcción dramática. Los sucesos no se organizan según una concatenación cerrada. El esquema clásico que sirve de base a todas las grandes obras novelescas hasta Proust (exposición, trama, conclusión) es abandonado en favor de una disposición de otro tipo. Toda *En busca* está descripta desde el punto de vista de un testigo que *asiste* a los sucesos y los comenta como lo haría un memorialista. Al pretendido determinismo del concatenamiento factual de una exposición, Proust lo sustituye por la contingencia de los sucesos de la vida y organiza la narración según una necesidad totalmente interior. El acto creativo mediante el cual sustituye un principio clásico de construcción de la novela vuelto a la tensión dramática, por un principio de construcción del que nos contentaremos por ahora con decir que es diferente, y del que nos proponemos hacer pronto el análisis, signa una primera ruptura con la tradición novelesca clásica.

La reducción que hemos hecho de la obra, si se limitara a confirmarnos esta característica de la misma en el sentido de ignorar una trama ordenada, y a dejarnos presentir un principio organizador diferente del que presidiera las grandes creaciones de la novelística del siglo XIX, tendría un valor informativo bien escaso.

Pero confesamos que esta tentativa tiene otro objetivo: desearíamos que el lector pueda remitirse de continuo a las referencias que le delinean el contorno ambiental de la narración. Ni sospechamos siquiera la infinita riqueza de la descripción y del comentario, pero sabemos ya que Proust es el novelista del *yo*, de la infancia, del noviciado, del amor, de los amores siguientes, de los amores comprados, de la homosexualidad, de la amistad defraudada, de las leyes generales, del arte, del tiempo, etcétera; un memorialista naturalmente unido al moralista, atento a las enseñanzas que se pueden extraer de los hechos, un testigo de sí mismo y del mundo.

El tiempo

El tiempo está en el centro de toda creación narrativa, pero en general no se manifiesta por sí mismo. Proust es el primero que deliberadamente coloca su obra bajo el signo del tiempo.

Tal asunción consciente del sentido ofrecido al mismo tiempo por la duración vivida y por el papel de destructor y creador del tiempo aparece muy tardía. Los escritos que componen *Contra Sainte-Beuve*, y que en muchos aspectos prefiguran *En busca*, así como la novela reunida bajo el título *Jean Santeuil*, no tratan el tema del tiempo en sí mismo, ni extraen enseñanza de la experiencia que ha hecho el autor.

La oposición fundamental del "tiempo perdido", que figura en el título mismo de la obra, y del "tiempo recuperado", que da título al último volumen, cubre con imagen ni siquiera sutil un pensamiento profundo sobre el tiempo, a su vez fundado en una experiencia vivida. *Sommeils* [Sueños], en *Contra Sainte-Beuve*, es una primera versión del comienzo de *En busca*, que refiere una experiencia elemental de la duración. Sueños y despertares reclaman la atención del autor aun antes de que él haya comenzado a escribir *En busca del tiempo perdido*, y constituyen la experiencia subliminal del joven narrador.

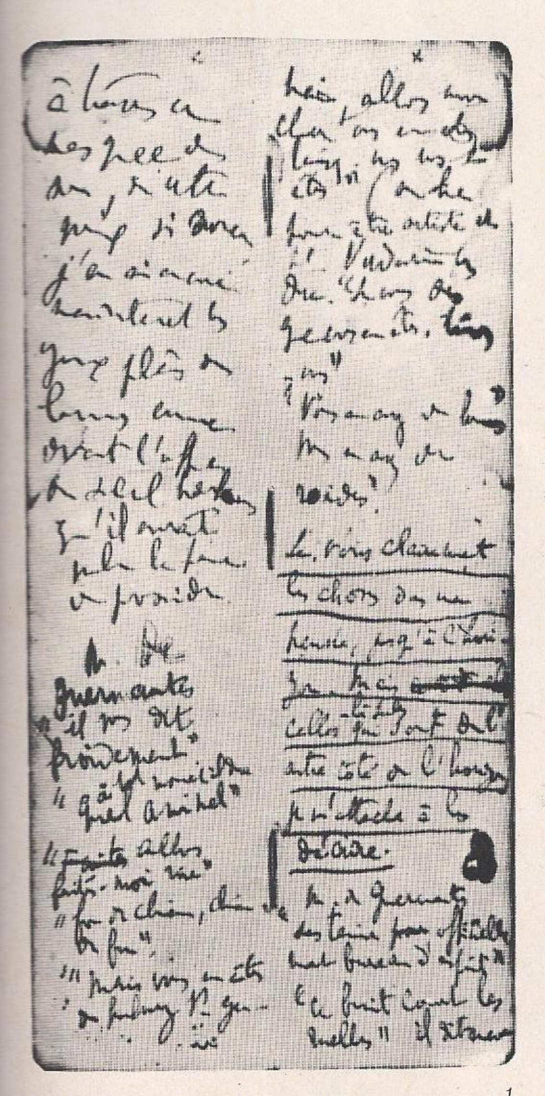
Un relato de la experiencia vivida en los bordes del sueño, antes de despertar: desde aquí comienza el escritor que ha colocado al tiempo en el centro de su obra. El primer personaje de la novela es un durmiente que despierta desorientado, venido de la nada, que aún no es nadie, embrutecido, sin pensamiento, carente de pasado, reducido "al estado de ser y de cosa", arrojado allí, simplemente, sin conciencia de sí. La nada del despertar, de donde surge de pronto una conciencia confusa de las cosas y de sí, sigue a la anulación del sueño. Los dos momentos son aislados, discontinuos, y ofrecen dos estados del yo privado de sí y del mundo. La discontinuidad de la duración que se da en esta experiencia elemental parece un signo de la no permanencia del yo y propone una imagen del mundo intermitente, fragmentada, colmada de lagunas. La experiencia que el narrador refiere en todo el comienzo de *En busca del tiempo perdido*, y que es una repetición, una variante muy próxima de los ensayos reunidos bajo el título de *Sueños* y de *Cuartos* en *Contra Sainte-Beuve*, mientras indica la importancia en el plano humano y poético, es la prueba original que él da de un tiempo heterogéneo. Esta experiencia de la discontinuidad, de la intermitencia de la duración, responde como eco, en otro registro, a la experiencia visiva aún más antigua, evocada por el narrador, de las escenas vacilantes y momentáneas representadas por las imágenes de la linterna mágica sobre las paredes de su cuarto de niño. No parece que

1. Una página de la agenda de Proust. París, Col. Mme. Mante-Proust (Snark)

2. Tapa de un cuaderno de Proust. París, BN (Snark).)

3. Proust sentado entre Robert de Flers (a la izquierda) y Lucien Daudet. París, BN (Snark).

4. Un autógrafo de Proust: dos versos dedicados a Jeanne Pouquet. París, Col. Mme. André-Maurois (Snark).



1

exista relación entre la aparición de cierta imagen y la de la imagen siguiente. La experiencia subliminal es la de un ser sometido tanto a lo que él llama las *visions douteuses* [visiones inciertas] como a la sucesión informe de "momentos".

La observación minuciosa de las impresiones experimentadas en el límite del sueño y de la vigilia por una sola persona, o que en todo caso no ha superado el círculo de la vida familiar, es como un esbozo de meditación sobre el tiempo. Proust no extrae aún, de la experiencia original que describe, conclusiones generales sobre la inestabilidad del yo, que irá vislumbrando mediante la teoría de las intermitencias: intermitencia del yo sometido a "una muerte fragmentaria y sucesiva", intermitencia del corazón que oscila entre la pasión y el olvido.

Aquellas primeras descripciones no carecen de comentario; acusan el tono meditativo propio del narrador, pero no hacen prever aún sus esfuerzos por hallar un punto firme, un remedio a las intermitencias en la creación artística. A pesar de ello, la teoría y las concepciones generales sobre la duración se derivan de aquella experiencia. Las leyes generales que el narrador pretenderá descubrir para la vida afectiva se fundan en aquellas particulares observaciones. La experiencia negativa de la duración es la de un tiempo destructor que tritura el yo y fragmenta la vida afectiva; tal experiencia se prolongará naturalmente, para el autor y para nosotros, con el favor de un procedimiento propio al pensamiento de Proust y que caracteriza el pasaje constante de lo particular a lo general, en una verdadera teoría del tiempo destructor.

El "tiempo perdido" no significa sólo el tiempo que se ha perdido al no hacer nada, el tiempo que se ha pasado en el "mundo" cuando debió pasárselo en el recogimiento, en aquella soledad productiva, y tampoco el tiempo transcurrido que se ha separado irremediablemente de nosotros en el correr natural de la duración, con el alejamiento del nacimiento y la aproximación de la muerte. El "tiempo perdido" es percibido como la dispersión del yo, concebido como "la muerte fragmentaria y sucesiva que se insinúa en todo el curso de la vida".

Entre la experiencia original y la teoría del tiempo perdido, que va formulándose en el curso de la obra, se da la diferencia que distingue lo que se percibe de cuanto se comprende. Experiencia vivida y comentario acerca de la experiencia están estrechamente vinculados, y este último desciende de aquélla. Y si cada momento de nuestra vida es como un átomo de tiempo, y la muerte, ineluctable, no sólo al término de la vida sino al término de aquellas pequeñas existencias cerradas que son las partículas de tiempo que vivimos, esto ocurre también porque el ser del narrador, a semejanza de aquel del autor, experimenta una pérdida perpetua seguida inmediatamente por una resurrección. "Cada día creo existir por última vez", confiesa Proust en una carta, "yo soy otro",, dice también, casi como un eco de Rimbaud.

Falsearíamos la imagen que Proust brinda de sí mismo y del hombre si no citáramos una concepción opuesta del hombre, que se abre camino en la obra y en la correspondencia de Proust y que parece ligada a la experiencia inversa, de una conciencia que no sabe escapar a sí misma, que recae siempre en los mismos errores, a pesar de los esfuerzos que realiza para enmendarse. La visión propuesta por la moral y la biología abre otras perspectivas, más allá de la experiencia vivida, pura y simple, que indudablemente, en Proust ocupa el primer lugar.

De todos modos, la inestabilidad del yo concebida y puesta de relieve por el teórico de las intermitencias es una imagen que desciende de la pérdida de conciencia que caracteriza al sueño y al despertar, entendido como desenlace: nuestros pensamientos desde el instante que precede al momento presente nos son "sutraídos por una capa de olvido".

En suma, la discontinuidad de la persona y el temor de la muerte, que no es sólo el de ser arrancados a la vida, sino el de ser diferentes en un instante de lo que somos en el presente, conduce el espíritu de búsqueda ciega a "una justificación de la existencia y a una apelación contra la muerte siempre recomenzada". Las fallas que manifiesta el *continuum* de la existencia, vividas primero por el durmiente que se despierta, luego por un enamorado y por un nietito que adora a la abuela pero que se descubre pronto a olvidarla, exigen una teoría de la plenitud del ser. La angustia que hace pesar sobre el ser la amenaza de la altivez de sí mismo pide ser aliviada con la certeza de la identidad y la abolición radical de cualquier duda acerca de la permanencia del yo. El narrador volcado a un presente incierto, cuyo futuro no puede traer más que cambios, parece fatalmente destinado a volverse hacia la única fuente posible de recursos, el pasado. La teoría del "tiempo perdido" exige una teoría del "tiempo recuperado", pero la experiencia del "tiempo recuperado" es tan original como la experiencia del "tiempo perdido". El "tiempo recuperado" es definido tal vez como el gran descubrimiento de Proust. Se le reconoce el mérito de haber elaborado una verdadera doctrina del "tiempo recuperado", y se juzga al "tiempo recuperado" como mucho más original que el tema del "tiempo perdido"; lo que es bastante natural si se comienza por despojar a este último de su auténtico contenido y se lo limita al viejo tema de Horacio del "tiempo destructor". La teoría del "tiempo recuperado" no es ni más ni menos que la del "tiempo perdido", pues como la otra está caracterizada por el



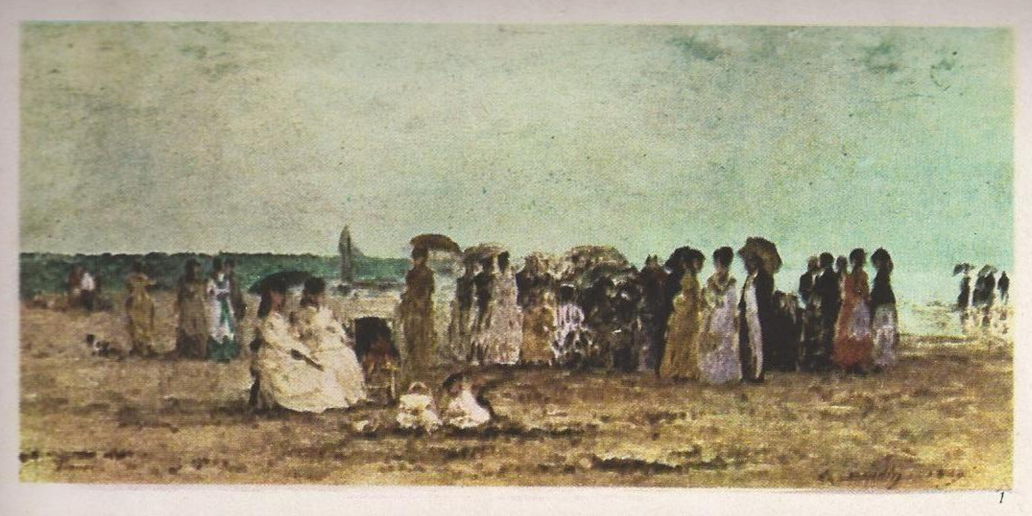
2

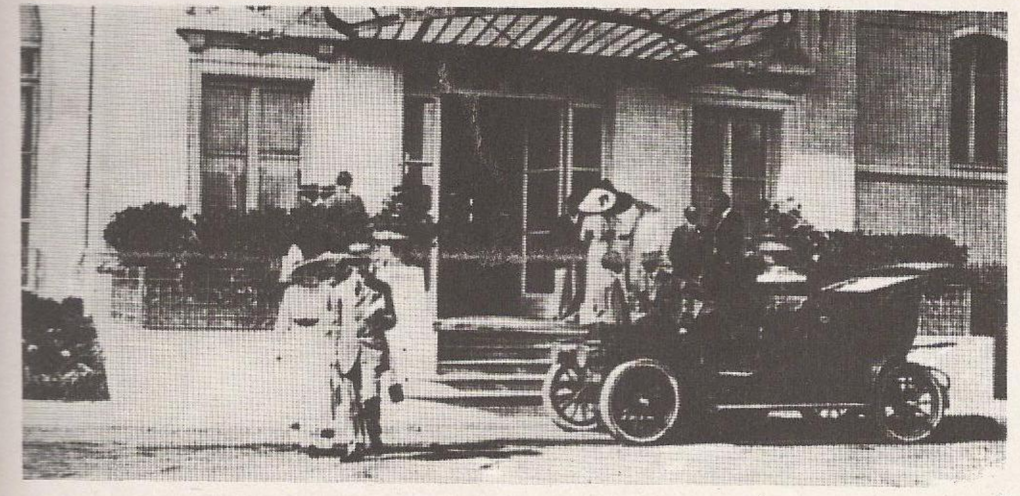
3

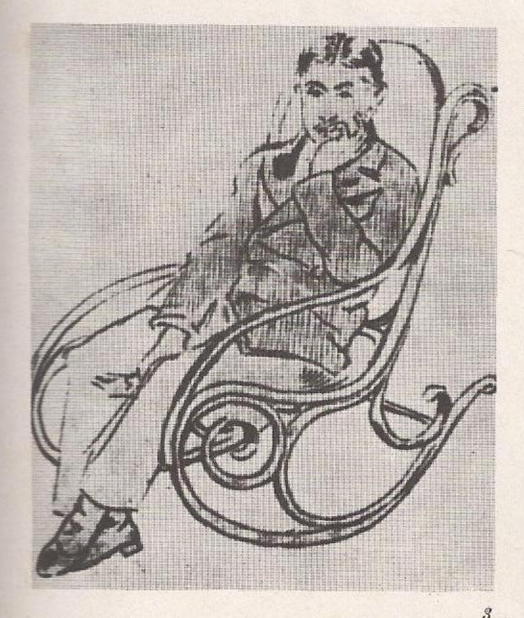
La parole était lente et douce
comme un
Chant
Ses yeux brillaient dans un fond
de [illegible] cils humides
Elle arrêtait son corps en des poses
languides
~~Pourtant vous~~
Vous avez détrôné la [illegible]
Vous êtes une fleur et vous êtes une âme
~~Nul penser~~
~~elle était forte~~
Nul penser ~~[illegible]~~ n'habitait son
front ceint de [illegible]
Ce n'est déjà pas si gracieux pour une
[illegible]

A Mlle Porquet, cette petite [illegible]
Sur une Demoiselle qui
représenta cette nuit la reine
Cléopâtre, pour le plus grand
trouble et la future damnation ~~[illegible]~~ d'un jeune
homme qui était là
Et sur la double essence métaphysique de la dite
demoiselle.

4









1. Bañistas en Trouville, pintura de E. Boudin, Jeu de Paume (Snark).

2. Frente del Grand-Hôtel de Cabourg, de una tarjeta postal. París, BN.

3. Proust en Trouville, dibujo de P. Baignères.

4. Proust en un dibujo de J.-E. Blanche de 1891.

hecho de fundarse en la realidad profunda de una experiencia afectiva.

El resplandor de un momento mágico funde la existencia. Tomemos el "tiempo creador" desde el ángulo de la doctrina de la que es objeto, por ejemplo, en las últimas páginas de *En busca del tiempo perdido*, y preguntémonos qué es aquella "fracción de tiempo en estado puro". Proust reflexiona, como hiciera Bergson por su parte mediante el camino de la filosofía, sobre la memoria, sobre las relaciones entre la memoria y la inteligencia. Repite incansablemente que existe una oposición fundamental entre los dos tipos de memoria: la memoria afectiva de la que hablan los psicólogos se distingue de la memoria voluntaria que actúa en estrecho connubio con la inteligencia. Si la memoria involuntaria actúa como una gracia propiamente dicha, no llegaremos a decir, sin embargo, con Georges Poulet, que se presenta como un sustituto de la gracia cristiana, porque ni en el plano de la experiencia, ni en el plano de la teoría, Proust establece nunca confrontaciones, por cercanía o por oposición, con esta última. Él demuestra que los momentos felices que nacen con el favor de la memoria voluntaria ofrecen "forma y solidez" y bastan para justificar la existencia. En este punto, con la fatiga del pensamiento y del lenguaje, se esfuerza por fijar al auténtico ser que es puesto al desnudo por estos "momentos".

La duración humana es, en general, una sucesión de momentos intermitentes sin relación entre sí, destinados al olvido. La misión del pensamiento y del lenguaje consiste en crear un tejido de relaciones entre los "momentos" privilegiados, que huyen al tiempo fragmentado de la inteligencia y de las costumbres. La crítica de las costumbres tiene cierto sabor bergsoniano, la de la inteligencia, por el contrario, está formulada por una voz de timbre inconfundible, la voz de Proust, desde el prefacio de la obra hasta los fragmentos reunidos bajo el título de *Contra Sainte-Beuve*: "Cada día disminuye la importancia que le atribuyo a la inteligencia, cada día comprendo mejor que sólo fuera de ella el escritor puede aferrar alguna parte de nuestras impresiones, es decir, captar alguna parte de sí mismo, sola materia del arte. Lo que el intelecto nos restituye con el nombre de pasado no es ello . . . Tantas jornadas venecianas que la inteligencia había sido incapaz de restituirme habían muerto para mí, cuando el año pasado, al atravesar un patio, me detuve de pronto en el centro del piso desigual y brillante . . . sentí que en lo profundo de mí mismo se estremecía un pasado que no reconocía; tal turbación había nacido mientras apoyaba los pies en aquel piso. Sentí que la felicidad me invadía, que estaba por enriquecerme con aquella pura sustancia de nosotros mismos que es una impresión pasada . . . Di algunos pasos hacia atrás, para

hallarme aún sobre aquel piso brillante y desigual, para tratar de volver a colocarme en la misma condición. Una sensación idéntica del pie había sentido sobre el piso liso y un tanto desigual del bautisterio de San Marco. La sombra que había aquel día en el canal donde me esperaba una góndola, toda la felicidad, todo el tesoro de aquellas horas se precipitaron hacia mí, en la ola de aquella sensación reconocida, aquel día mismo revivió para mí... No sólo la inteligencia no tiene ningún poder para estas resurrecciones, sino que aquellas olvidadas van a refugiarse en objetos en los cuales jamás la inteligencia habría pensado encarnarlas..."

Asistimos aquí a la génesis de la doctrina del "tiempo recuperado". El primado de la gracia mnemoníaca se funda en la "deliciosa y total deflagración del recuerdo" de la que en otra parte habla Proust. Es una gracia excepcional. Proust, a diferencia de Bergson, no extrae la prueba de la espiritualidad del alma de la indestructibilidad del recuerdo, ni funda en la resurrección del pasado una especulación espiritualista; tampoco pone de lado, como aparece claramente en el pasaje recién citado, la inteligencia en favor del instinto. El hombre que ha sentido un minuto creador está, por mérito de la función creativa del tiempo que crea un puente entre el yo presente y el yo pasado, "liberado del orden del tiempo".

Se notará en el texto que sigue, tomado de *Tiempo recuperado*, el pasaje de lo particular a lo general, signado por el cambio de tiempo gramatical y por la naturaleza misma de la experiencia, capaz de desnudar una "esencia": "El ser que había renacido en mí cuando oyera, con tal estremecimiento de felicidad, el ruido común de la cuchara que toca el plato y del martillo que golpea la rueda, o cuando había sentido bajo mis pies, en el patio de los Guermantes, la misma desigualdad que había en el piso del bautisterio de San Marcos" (señalamos la homotetia entre el autor y el narrador de la que da fe este pasaje, si se lo reconduce al pasaje del prefacio de *Contra Sainte-Beuve* citado hace poco), "ese ser se nutre sólo de la esencia de las cosas, y sólo en ella encuentra su alimento, sus delicias. Él languidece en la observación del presente, en el que los sentidos no están en condiciones de procurársela, en la contemplación de un pasado que la inteligencia le deseca, en la espera de un porvenir que la voluntad construye con fragmentos del presente y del pasado, a los que les quita un poco de realidad, conservando de ellos sólo cuanto conviene al fin utilitario, estrictamente humano, que la voluntad les asigna. Pero basta que un ruido, un olor, ya oído o respirado otra vez, lo sean de nuevo, a un tiempo en el presente y en el pasado, reales sin ser actuales, ideales sin ser abstractos, para que pronto la esencia permanente y ordinariamente oculta de las cosas sea liberada y para que nuestro verdadero yo, que tal vez parecía muerto desde hacía tiempo, pero que no lo estaba enteramente, se despierte, se anime, al recibir el celestial alimento que se le ofrece."

La inteligencia de Proust controla siempre su experiencia, y formula a esta última sirviéndole de conceptos tomados del lenguaje filosófico; pero es inútil insistir en las diferencias, evidentes, entre las concepciones de Proust y las teorías de Bergson. La inteligencia de Proust es la de un artista que atribuye a la inteligencia una función creativa. El teórico de "una fracción de tiempo en estado puro", como se le ofrece en las raras resurrecciones de la memoria involuntaria, trata de establecer, como él dice, el "equivalente espiritual" en la creación artística. El trabajo del pensamiento y del lenguaje, la actividad del intelecto creador, actúan sobre las impresiones proporcionadas por aquellos "minutos felices" de la memoria involuntaria. El artista se esfuerza por discernir, fijar, unir, en una trama intelectual, las gracias raras y discontinuas. El tiempo creador halla objetivación por mérito del artista creador.

Hacemos aquí toda la reserva posible acerca de la concepción de la doctrina de la eternidad de la obra de arte en Proust, que le atribuye a ésta una función redentora. El lugar común sobre la inmortalidad estética no pertenece a Proust: la muerte es cierta, la de las obras así como la de los hombres: "La duración eterna no está más garantizada a las obras de arte que a los hombres", él dice; la transfiguración del arte no opera en el sentido de asegurar la supervivencia del autor cuando el hombre yace bajo una manta de hierbas. No nos engañamos, al pensar que ciertas declaraciones del narrador podrían acreditar la doctrina de la redención estética. Pero lo que importa, en la teoría del "tiempo recuperado" es otra cosa: con la complicidad del tiempo, el individuo puede ser restituido a sí mismo, si es capaz de lograr, mediante el uso del lenguaje y de la inteligencia, *por sí mismo*, un equivalente espiritual de las imágenes que el recuerdo afectivo ha hecho brotar espontáneamente.

El recuerdo afectivo le da a la realidad un punto de partida, le proporciona la materia. Además le garantiza una sólida base, disipando su duda intelectual, en especial la duda que se siente en cuanto a la efectiva existencia del propio talento literario, a la "realidad de la literatura" misma. De aquí el encanto se propaga en ondas; las ideas, cuando elaboran el sufrimiento, hacen brotar de él el placer; la inteligencia que profundiza las impresiones y las reminiscencias (en el sentido de Proust, bien diferente del platónico), y que teje los instantes felices en la trama espiritual y sensible de los días de nuestra vida, transfigura la existencia. Es el acto creador el que al ponerse en comunión con nosotros mismos mientras ocurre, nos garantiza la salvación. Aquel que escribe está "fuera del tiempo", porque se sustrae al movimiento mediante el cual el tiempo realiza su disolución. El escritor tiene permanentemente la facultad de "ver doble en el tiempo", aquella de la cual Proust nos habla a propósito de la impresión que se relaciona con la visión de los árboles del camino de Hudimesnil. Hemos considerado al "tiempo recuperado" como teoría, pero aquí nos vemos vigorosamente remitidos a la experiencia. La teoría que atribuye a la creación artística la función de destacar la eficacia liberadora del tiempo se plantea a partir de aquellos "momentos" que escapan a la "duración" y de los cuales, una vez comprobado que nos llegan de la memoria involuntaria, sabemos muy poco.

La experiencia de Proust

El examen de los "momentos" de Proust nos lleva a la médula de lo que llamaremos, siguiendo a Maurice Blanchot, la experiencia de Proust.

Sin embargo, no abandonaremos por esto el estudio de la obra y, partidarios de la doctrina proustiana que condena el método de Sainte-Beuve, que consiste en iluminar la obra mediante la vida, tomaremos poquísimos datos de la biografía. Por otra parte, esta posición no nos está impuesta por el ciego respeto de aquella doctrina: la cuestión de las relaciones entre la vida y la obra de Proust siempre está abierta, y sabemos además que Proust mismo se contradice cuando se ensaña con la teoría de Sainte-Beuve, utilizando contra éste como argumento ciertas mezquindades de su vida. La vida social y la vida dentro de la obra literaria están en neto contraste, al punto de sorprendernos con su valor simbólico, y si bien el detenerse en él tiene una sombra de complacencia, es una realidad característica de la historia de Proust. Aquella imagen subyacente en la interpretación superficial de la oposición entre tiempo perdido y tiempo recuperado halla correspondencia en el pensamiento de Proust mismo, que muchas veces contrapone el yo profundo y el yo superficial, el hombre de la conversación, de los placeres, de los encuentros mundanos y de la amistad y el hombre dedicado al trabajo solitario, que excava en profundidad, el artista que tiende a lograr la esencia de sí. Toda la filosofía de la obra de arte está condicionada por esta contraposición fundamental, que define en particular las relaciones entre el autor y el lector ideal, la concepción del lector como espejo del narrador, revelado a sí mismo por el conocimiento que tiene del pensamiento de aquél; define, en una palabra, la concepción de la lectura como verdadera amistad.

Cuando tratamos de saber qué es lo que se debe entender por "esencia del yo profundo", nos vemos llevados a interrogarnos sobre la experiencia psicológica (tal vez

de tendencia mística), que aparece como el fundamento de la obra, su sostén, y que libera a la persona del narrador de la experiencia de la vida que transcurre.
¿Cuál es la naturaleza de eso que llamamos "la experiencia" de Proust, su valor, su peso? Se ha dicho que es ambigua, porque se coloca en el punto de enlace entre sensibilidad e inteligencia. En esta experiencia se manifiesta como una inefable presencia, de la cual Proust no se cansa de tratar de comunicar una explicación, una interpretación que, por aquella vía, pierde cada vez, posiblemente, aquella autenticidad que estamos llevados a reconocerle al puro instinto.
Proust hace la experiencia de una sensación excepcional, de la que trata de componer una traducción. El significado que él le atribuye al trabajo del artista es, en primer lugar, el de restituir mediante una operación intelectual y del lenguaje concebido como "materia de creación" (Thibaudet), una expresión a la revelación irracional que constituye su punto de partida. Toda la obra se deriva, entonces, de la estrecha unión de sensibilidad instintiva y acto intelectual, de los "momentos" de la experiencia.
Entonces, como nos invita a hacerlo Proust, debemos distinguir en el número de estos momentos, impresiones y reminiscencias.
Estas últimas fundamentan la teoría del "tiempo recuperado", como ya se ha visto, pero la experiencia es más completa de cuanto imaginamos, y justamente su complejidad nos ayudará a la mejor comprensión de la teoría del "tiempo recuperado" y de la obra de arte.
Las impresiones no se originan en la memoria, no identifican relaciones entre el momento presente y uno determinado que pertenece al pasado, pero están comprendidas en la esfera visual, se derivan de una imagen espacial y el narrador recibe algo así como una invitación a trascender esta imagen, e ir más allá de la forma de un campanario, de un techo, de una piedra, para aprehender algo que es de orden intelectual. La reminiscencia, al contrario, consiste en la resurrección de un detalle perdido en la memoria, que resurge, por un gesto, un ruido, un golpe, un perfume, un sabor (todas percepciones que pertenecen al tacto, al oído, al olfato y al gusto, nunca a la visión) y que trae consigo el suceso o la situación de la que sólo era un elemento.
La distinción que es oportuno establecer entre impresiones y reminiscencias es muy importante en la medida en que muestra que la memoria no es el único elemento en juego.

El análisis de las condiciones psicológicas en las que se desarrolla esta experiencia signada por impresiones y reminiscencias, nos remite a la angustia, al tormento, que es el clima total del universo proustiano: angustia del niño que 'no se dormirá sin el saludo y el beso de la madre, angustia nocturna, cuando el insomnio agita la mente, angustia del viajero que mide las distancias y se apresura hacia un refugio, angustia que es, como veremos, el alma misma del amor para Proust, tormento del deseo.
La experiencia de los "momentos" pertenece a una sensibilidad trágica llevada a recusar todos los valores, amor, amistad, situación social, creencias dogmáticas, religiosas o metafísicas, y cuyo movimiento de rechazo, advertido por la más lúcida de las inteligencias, está acompañado por el sentimiento de la muerte. La no permanencia, la declinación, la muerte, el olvido, son cuanto nos ofrece el movimiento de la vida humana, la "duración" bergsoniana. El evento —en un relato totalmente impregnado del sentimiento difuso del tiempo perdido, del sentimiento de la muerte fragmentaria y sucesiva— es, eminentemente, la muerte, término de la vida, muerte de Swann, muerte de la abuela, de Albertine, de Bergotte, de Saint-Loup. Los "momentos felices" que "ofrecen forma y solidez" y presentan la íntima consonancia del sujeto que siente y el sujeto sentido, con o sin la mediación de la memoria, emergen del flujo heterogéneo de la duración de nuestra vida y son como la contrapartida de lo negativo, representado por la angustia y la muerte.
Aquellos instantes plenos de consistencia, privilegiados, son bien conocidos, y han forjado la celebridad de Proust. Clasificaremos entre las impresiones, los textos canónicos (que ya forman parte de la historia psicológica y literaria como una típica contribución proustiana) relativos a los campanarios de Martinville, al perfume de los espinillos, a los tres árboles en el camino de Hudimesnil. Entre las reminiscencias hallaremos el bizcocho [*madeleine*] ensopado en la taza de té, cuyo sabor, de pronto, evoca el recuerdo de Combray y toda la infancia del narrador, el abrocharse los botines que recuerda la figura de la abuela, y la oleada de reminiscencia que se produce en la recepción en la casa de los Guermantes, resurrecciones transfiguradas una tras otra, provocadas por la falta de continuidad de un empedrado en el patio de los Guermantes, por el tintinear de una cuchara contra el plato, por la servilleta almidonada . . .

La naturaleza de estos momentos célebres, impresiones y reminiscencias, es oscura, pero sabemos que son privilegiados, involuntarios, que no es posible provocarlos, ligados siempre al caso, no necesariamente al recuerdo. Están dotados de un poder y de una fuerza de evocación que disipan la inquietud, la angustia, el tormento y toda especie de dudas sobre las facultades creativas del sujeto, que tornan indiferente a la muerte. A Proust le ocurre hablar de éxtasis, de extravío, de pérdida del conocimiento. La referencia al pasado es indudablemente contingente, si se la confronta con el placer oscuro, con la particular felicidad que está ligada a tal experiencia intuitiva de la eternidad.
Un sentimiento de felicidad caracteriza esta experiencia; placer, alegría, felicidad: Proust se sirve de estos vocablos para designarlo. Aquel que lo siente tiene la impresión de hallarse fuera del tiempo. No se trata del poder afectivo banal de la memoria, cualquiera sea su intensidad, ya que la memoria instaura una relación duradera entre el presente y el pasado y logra, a partir de una impresión presente, un punto sólido en el pasado. La densidad afectiva del pasado conservado (que no se limita a una pura representación de este pasado, sino que constituye, para decirlo propiamente, un "recuerdo efectivo", es decir, un recuerdo cargado de todas las impresiones experimentadas en un momento de la vida pasada) no es la característica principal de la experiencia de Proust. Más bien en un vacilar, una oscilación entre el pasado y el presente, una separación de la percepción actual, el narrador halla el placer oscuro o la felicidad que lo sustrae al tiempo objetivo. El sentimiento de eternidad está ligado no tanto al resurgimiento del pasado, aunque esté afectivamente conservado en su totalidad, como a la desviación de los sentimientos, a un sobresalto de la mente que mantiene por un momento una dulce confusión, o equívoco, entre el presente y el pasado, aboliendo la resistencia ofrecida por el sujeto en el presente si se trata de impresiones mnemónicas; o mediante la sobreimpresión que se produce al injertarse una visión espiritual en una imagen sensible, cuando se trate de puras impresiones visuales, como en el caso de los campanarios de Martinville. Nos contentaremos con una sola cita a propósito de la interpretación que hemos propuesto, pero deberíamos multiplicar las referencias al texto de Proust, si los límites de este estudio no nos lo impidiera: "Siempre, en aquellas resurrecciones, el lugar lejano creado por la sensación común se había aferrado, como un luchador, al momento actual." El equívoco de la sobreimpresión desvía a la mente de la percepción normal y le procura un sentimiento de eternidad. La paramnesia es un fenómeno bien conocido, si no frecuente, y la naturaleza de la experiencia proustiana se reconduce, en efecto, al desdoblamiento perceptivo.

La originalidad profunda de Proust no reside en haber sentido estas impresiones, si bien él las experimentó con peculiar intensidad, sino en haberles garantizado consistencia mediante un acto creador de marca espiritual. Impresiones y reminiscencias son el objeto de una clarificación, o por lo menos de una tentativa de explicación y de interpretación, de la exposición narrativa. A ello se asiste a propósito de los campanarios de Martinville, que dominan toda la obra de Proust, porque en el orden cro-



1



2



3

nológico de la vida real, ellos suscitan una impresión que provoca un primer escrito en prosa, cargado de imágenes como una poesía, y que constituye un intento literario, muy anterior al comienzo de la narración de *En busca del tiempo perdido*, pero que se retoma en esta obra, para destacar que el narrador, para llegar al fondo de su impresión, está constreñido a formularla en palabras escritas sobre el papel. El placer oscuro que lo acompaña halla prolongación natural en la alegría de escribir y de crear.

"Solitarios, surgiendo de la línea horizontal de la llanura, como perdidos en campo raso, se elevaban hacia los cielos las dos torres de los campanarios de Martinville. Pronto se vieron tres; porque un campanario rezagado, el de Vieuxvicq, los alcanzó, y con una atrevida vuelta se plantó frente a ellos. Los minutos pasaban; íbamos aprisa, y, sin embargo, los tres campanarios estaban allá lejos, delante de nosotros, como tres pájaros al sol, inmóviles, en la llanura. Luego, la torre de Vieuxvicq se apartó, fue alejándose, y los campanarios de Martinville se quedaron solos, iluminados por la luz del poniente, que, a pesar de la distancia, veía yo jugar y sonreír en el declive de su tejado. Tanto habíamos tardado en acercarnos, que estaba yo pensando en lo que aún nos faltaría para llegar cuando de pronto el coche dobló un recodo y nos depositó al pie de las torres, las cuales se habían lanzado tan bruscamente hacia el carruaje, que tuvimos el tiempo justo para parar y no toparnos con el pórtico. Seguimos el camino; ya hacía rato que habíamos salido de Martinville, después que el pueblecillo nos había acompañado unos minutos, y aún solitarios en el horizonte, sus campanarios y el de Vieuxvicq nos miraban huir, agitando en señal de despedida sus soleados remates. De cuando en cuando uno de ellos se apartaba, para que los otros dos pudieran vernos un momento más; pero el camino cambió de dirección y ellos, virando en la luz como tres pivotes de oro, se ocultaron a mi vista. Un poco más tarde, cuando estábamos cerca de Combray y ya puesto el sol, los vi por última vez desde muy lejos: ya no eran más que tres flores pintadas en el cielo, encima de la línea de los campos. Y me trajeron a la imaginación tres niñas de leyenda, perdidas en una soledad, cuando ya iba cayendo la noche; mientras que nos alejábamos al galope, las vi buscarse tímidamente, apelotonarse, ocultarse una tras otra hasta no formar en el cielo rosado más que una sola mancha negra, resignada y deliciosa, y desaparecer en la obscuridad" (*Por el camino de Swann*, trad. de Pedro Salinas, Buenos Aires, S. Rueda editor).

La belleza de este pasaje es indiscutida. La fuerza de sugestión de estas palabras es cierta y constituye un equivalente espiritual y efectivo de la impresión experimentada en

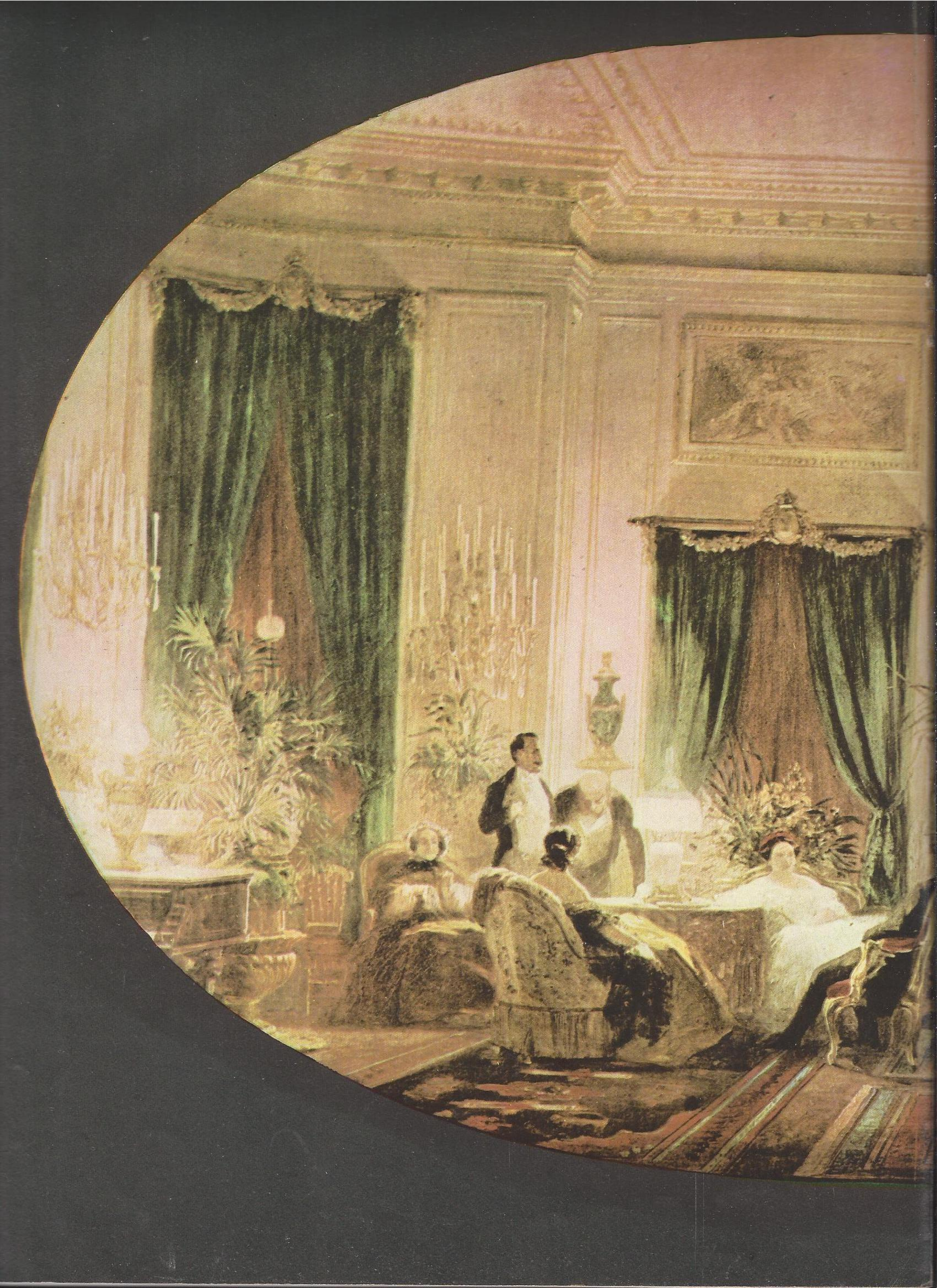
1. Louisa de Mornand en vestimenta masculina. París, BN (Snark).

2. Laure Heyman. París, BN (Snark).

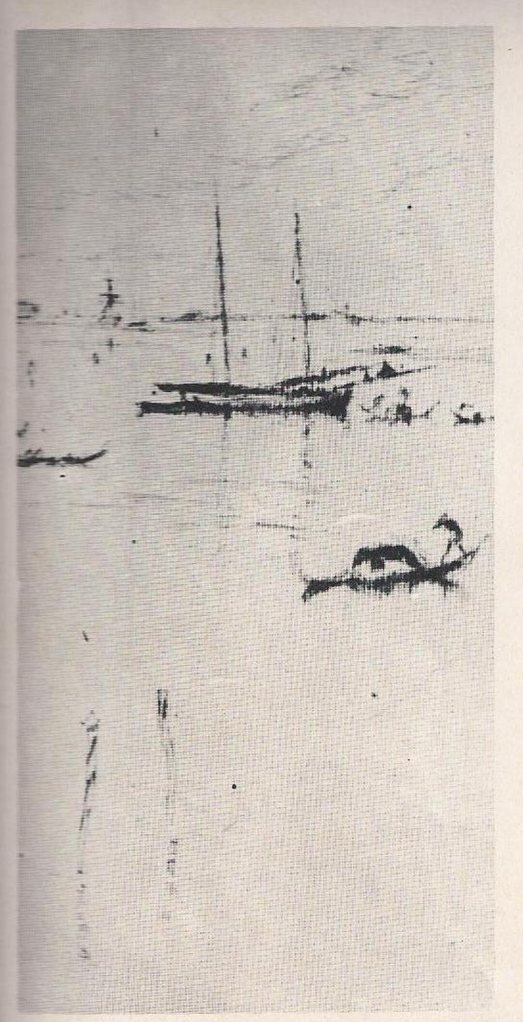
3. Boni de Castellane. París, BN (Snark).

En las páginas siguientes:

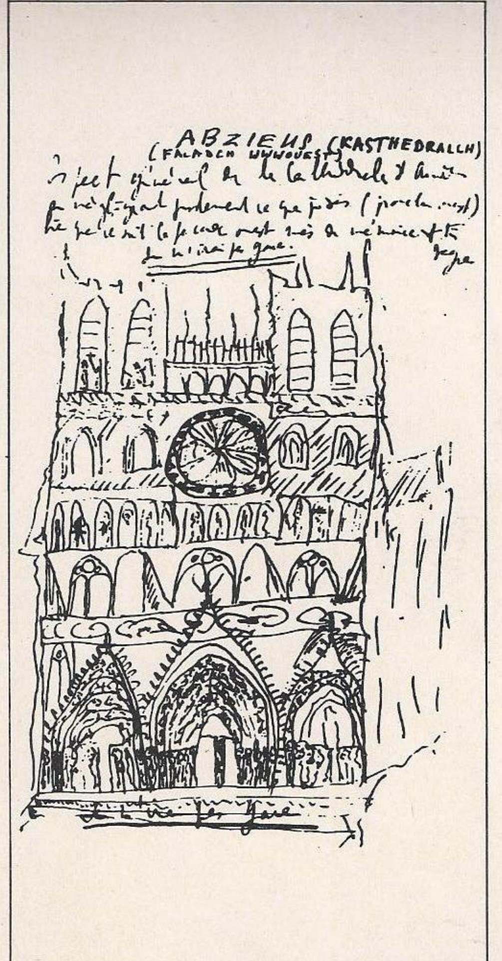
El salón de la princesa Mathilde, rue de Courcelles, en una pintura de Ch. Giraud. Museo de Compiègne (Snark).







1



2



3

1. Vista de Venecia, de Whistler.
París, BN (Snark).

2, 3. Los bocetos de Proust en la cartas dirigidas a R. Hahn:
la fachada de la catedral de Amiens y los vitrales de Lyon.

la forma en que el narrador trata de recrearla.

Sin embargo, parece que el lector siente, frente a este texto, una especie de desilusión, como si la cualidad literaria no fuera el punto de arribo más natural de aquella especie de exaltación provocada en el muchacho por la visión de los campanarios. El contexto narrativo garantiza la posibilidad de un desenlace distinto del ofrecido en la expresión con palabras. La imagen enigmática de los campanarios parece proponer entre ellos y el sujeto un íntimo acuerdo, un contacto identificador ajeno a la explicitación literaria; el sujeto estará a punto de mimar en lo profundo de sí el gesto externo del objeto sensible, se detiene en esta espera, invitado a profundizar indefinidamente su impresión casi reteniendo a la mente, en la certeza de captar por fin de un solo golpe, por una especie de gracia natural, sin mediación, la peculiar individualidad, la íntima esencia de aquellos campanarios. La resolución en el lenguaje de la turbación causada por esta espera no puede dejar de decepcionar. Nos sentimos frustrados porque habíamos sido llevados por el camino de una experiencia mística, y volvemos a encontrarnos en los senderos del arte.

La impresión fundada esencialmente en el desdoblamiento de la percepción y caracterizada por un sentimiento de placer exige una expresión. La alegría de la impresión reclama la alegría de la expresión y no halla plenitud en esta última. Es un acto del espíritu que garantiza la consistencia de los "momentos" y refuerza el sentimiento de felicidad que anula todo el movimiento de la vida que transcurre. La modalidad pasiva que podría observarse en la experimentación de los "momentos" falta en la historia del narrador. Proust también habla, pero a propósito de la embriaguez, de estar encerrados en el presente, prisioneros de la sensación presente, y de sentir una vida intensa, eufórica, pasiva. Ya se trate de captar hasta el fondo el sentido de la impresión mimando dentro de sí la imagen del objeto sensible, o de recabar más allá del tiempo fragmentado un equivalente espiritual entre el presente y el pasado, siempre hay en Proust un esfuerzo intelectual, y este acto eleva la percepción hasta convertirla en expresión literaria. Pensamos en el caso de Lord Chandos evocado por Hoffmanstahl en la famosa *Carta de Lord Chandos.* Las impresiones experimentadas por éste son, *mutatis mutandi*, similares a las que siente el narrador de *En busca del tiempo perdido*, y traen consigo, al contrario que para éste, un desamor por la escritura y por las letras: se trata de estados que tienden a absorber toda la personalidad disociando la facultad de la atención que se complace en la contemplación de un objeto humilde o trivial y halla su coronación en la contemplación, mientras cesa toda actividad intelectual.

En Proust no sólo la mente es activa, sino que la mano aferra la pluma: si una explosión en la realidad externa pone en comunicación una imagen real y una imagen ideal, o una imagen del presente y una imagen del pasado, el único gesto que produce la luz clara de la revelación es el gesto del escritor.

Desde este punto estamos en condiciones de comprender mejor lo que significa en la teoría del "tiempo recuperado", "vivir fuera del tiempo". Vivir el recuerdo como percepción, vivir la percepción como reminiscencia, escapar a la nulidad del tiempo común, de la costumbre, tiempo de desmenuzamiento y de angustia de la muerte con el trabajo en profundidad de la inteligencia, captar, con una acción metafórica, una equivalencia entre momentos indefinidamente lejanos los unos de los otros, profundizar las esencias y transfigurar en alegría la pena mediante el acto de la escritura, en soledad, todo ello es una sola cosa. La teoría del "tiempo recuperado" es la esencia misma de la teoría del arte. Todo el esfuerzo creador del autor-narrador tiende a recuperar lo pasivo, del sufrimiento como de la felicidad, para componer un significado durable, en las formas de la racionalidad. Lo irracional de los "momentos" privilegiados no es más que una imagen entre las otras de la atemporalidad. Como lo son el recluirse por anticipado del escritor que se aleja del resto del mundo, el forzado silencio de la mente en el análisis implacable del yo profundo perseguido sin tregua, la indiferencia a la muerte. "La obra nos enseña que, en todo amor, lo general yace junto a lo particular, y a pasar de lo segundo a lo primero con una gimnasia que fortifica contra el dolor porque hace olvidar su causa para profundizar su esencia". La creación artística pone en el mismo plano a alegrías y dolores; nos sugiere que la cosa se experimenta sólo con el fin de ser expresada, como para que se pueda realizar el análisis; utilitaria, se sirve de la angustia de la muerte, del tormento de los celos, de las relaciones sociales o de la amistad; reemplaza el placer que se ha podido sentir por azar en las impresiones o reminiscencias por una forma permanente y bien dominada de felicidad, la recomposición de todo un mundo a partir de los datos inmediatos de la percepción. La creación por medio de un acto intelectual suscita un tiempo homogéneo. El tiempo creador es igualmente el tiempo que opera el encuentro del presente y del pasado, y el tiempo de la creación artística.

Felicidad en el instante, conservación del pasado afectivo, reconstitución de aquel pasado con el análisis, son tal vez los tres "momentos" principales de la creación proustiana, unidos por una trama de inteligencia y voluntad. La explotación utilitaria de la realidad vivida en una creación imaginaria garantiza el manejo del tiempo; éste sólo fija y trasciende el evento. La muerte de Albertine nos brinda doscientas páginas de análisis sobre el amor, la enfermedad del autor es explotada inmediatamente en el plano artístico para narrar la muerte de Bergotte.

Algunos temas

Como lo indica el título, el Tiempo es el tema central de *En busca del tiempo perdido.* Este tema está estrictamente ligado, como se ha visto, al de la creación artística sobre el que volveremos para interrogarnos acerca de la contribución de Proust a la historia literaria y a la historia del pensamiento moderno.

Además, la obra reúne algunos grandes temas como la amistad, el amor y la muerte. El mismo Proust, o más precisamente el narrador, confiesa que el fin de la propia actividad es el de definir una "esencia". Se trata para él, en particular, de profundizar la idea que tiene, por ejemplo, de la amistad, del amor y de la muerte. Ahora nuestro propósito de examinar estos temas es consustancial al mismo propósito del autor-narrador, pero él lo realiza gracias a infatigables análisis, a renovaciones constantes de los movimientos de la mente que no termina nunca de interpretar los motivos de tales gestos, el porqué de tales situaciones que, a menudo en toda la obra, se reproducen, se corresponden, con variantes a veces de poca importancia.

Nos vemos en desventaja, entonces, por los límites impuestos a nuestro estudio ya que, para hacerlo bien, sería necesario proceder con precauciones infinitas, conservar todos los matices del pensamiento del narrador. Un suceso, una situación, un gesto, una acción, revelan su esencia en el vínculo que se opera mediante el análisis entre éstos y otros sucesos, situaciones, gestos y acciones que se pueden comparar entre sí. Este tejido de relaciones constituye justamente la temática de la obra.

A riesgo de no poder clarificar las diferencias en las equivalencias y las equivalencias en las diferencias, trataremos de definir algunas ideas generales de Proust sobre la amistad, el amor y la muerte.

La amistad

En la evolución del pensamiento de Proust aparecen dos concepciones de la amistad.

El joven, así como el hombre maduro, no careció de amistades. La de Proust —y la de Marcel, el narrador— es una vida excepcionalmente rodeada, mimada, conservada, no sólo por las prevenciones y las atenciones de la madre (Proust indica el vínculo afectivo que lo une a su madre con el vocablo *amistad*) sino también por las de los amigos. Las amistades de colegio evocadas en nuestra biografía no se vieron turbadas por los litigios y las separaciones que caracterizan a menudo a las amistades de la juventud. También las amistades que hiciera el joven mundano fueron sólidas y fecundas, gracias a las disposiciones artísticas e intelectuales demostradas por los compañeros de Proust.

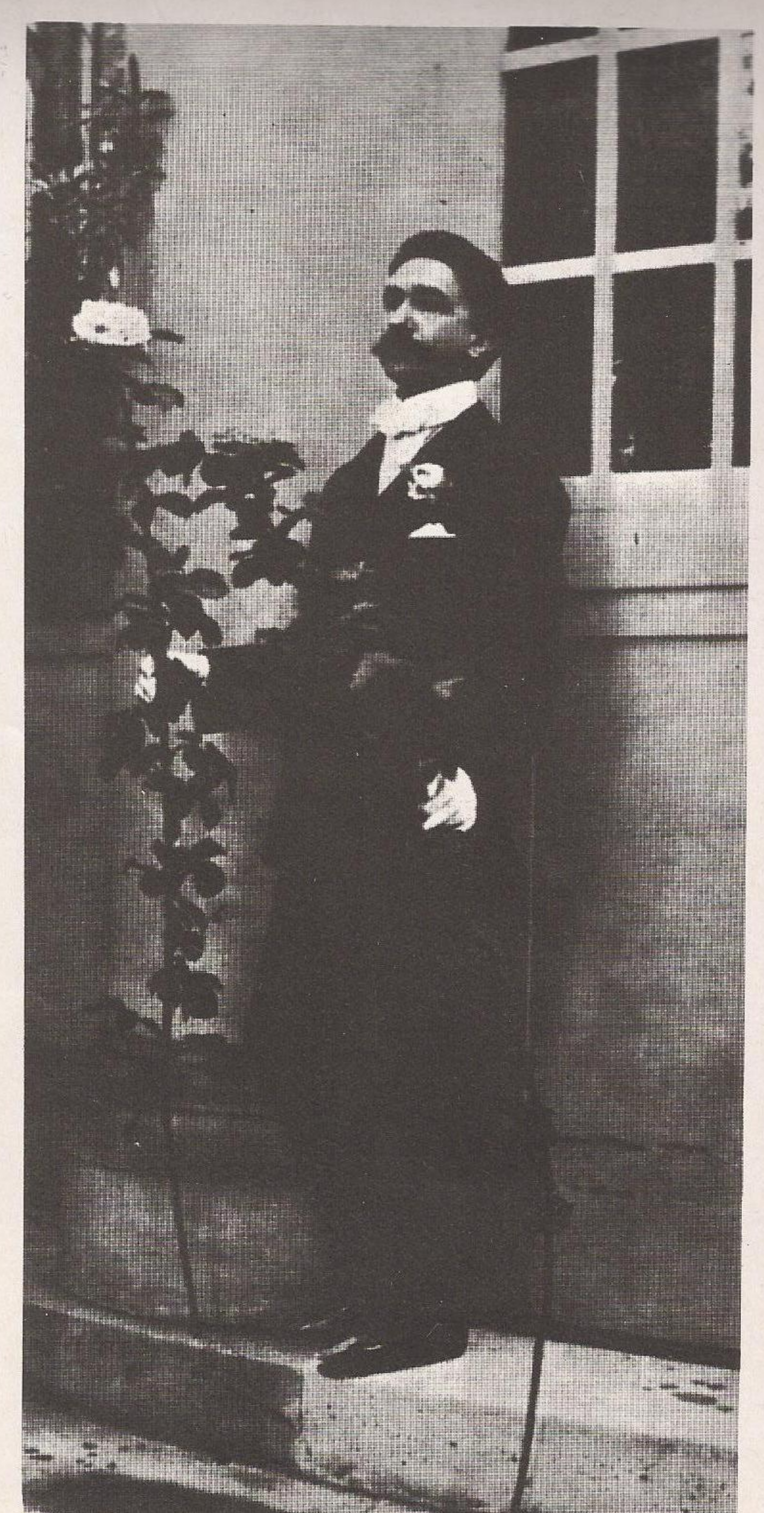
La primera concepción, o con mayor exactitud, la primera imagen de la amistad, aparece iluminada en *Jean Santeuil.*

Es una amistad ubicada bajo el signo de la gracia; comporta un elemento casi milagroso que es el encuentro mudo de las almas; la misma realiza a través de una especie de comunión, de comprensión profunda, los movimientos de uno que son armoniosamente complementarios de los movimientos del otro. Es la natural gracia del encuentro y de la adecuación, gracia porque la persona del amigo está avivada por un algo que muestra todos sus movimientos, improvisados o intencionales, en la manera justa. Esta amistad, caracterizada por la presencia de un decoro, de una corrección del alma en el sentido de las convenciones sociales y de la observancia de las reglas que presiden la vida ordinaria en sociedad, comporta un desequilibrio. La conveniencia perfecta está ejercida en favor del yo. Es una amistad en la que la reciprocidad está plegada en favor de Jean Santeuil, primera encarnación del autor. El amigo está casi reducido a un servidor, de un tipo especialmente gracioso. Nos equivocaríamos al sostener que este tipo de amistad está enteramente excluido de *En busca,* pero sería fácil caer en ese tipo de error si nos detuviéramos en los argumentos del narrador, según los cuales toda tentativa de comunicación está destinada al fracaso en las relaciones de amistad, y si descuidáramos los pasajes donde se evocan los gestos, las acciones, las situaciones que ponen de relieve el sentimiento de la amistad y son la prueba de que Marcel vive ciertos episodios de su amistad con Robert de Saint-Loup exactamente como Jean Santeuil vivió su amistad con Bertrand de Réveillon, con la misma notable aptitud para recibir las atenciones. Los argumentos sobre la amistad, por el contrario, son invariablemente estridentes y nos dan de ella una imagen del todo negativa; como en el amor, no existe verdadera reciprocidad en la amistad, como veremos en seguida. La amistad consiste en perder tiempo en conversaciones estériles; anula la originalidad de cada uno de los amigos en lugar de profundizarla y de poner el acento en las diferencias. La vocación por la amistad no es más que la expresión de un yo de superficie, que no enriquece al yo profundo, aquel del creador que se dedica a la única reflexión solitaria en medio del silencio; ella sólo se enriquece cuando se le ofrece un sujeto de estudio, una ocasión de conocer mejor al hombre o al mundo, porque el amigo no es otra cosa que un sujeto, o mejor un objeto, con el cual se cultiva una familiaridad un tanto más estrecha que con otras personas.

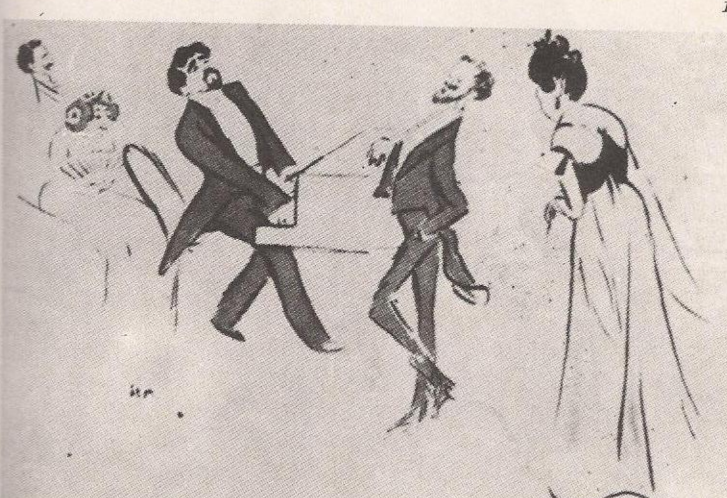
Marcel no parece tener la más mínima idea de que se pueda ser sincero con un amigo; es un poco como aquellos enfermos (entre los cuales debe ubicarse al mismo Proust)



1



2



3

1. Retrato de Robert de Montesquiou, de Boldini. París, Museo de Arte moderno. Pictorial Crandall (Snark).

2. Robert de Montesquiou en una fotografía. París, BN.

3. Reynaldo Hahn al piano, con Madeleine Lemaire, Robert de Montesquiou y el pintor Federico de Madrazo, en una caricatura de Sem. París, BN.

que se obstinan en considerar un veneno al único remedio que podría salvarlos. ¿Debemos ver en la obstinación y en la complacencia del autor-narrador en considerar la amistad como simple modo de expresión social, el signo de un enorme cansancio del mundo que permite descontar el desprecio de las costumbres hasta en las relaciones que mantiene con los propios familiares, o no es necesario señalar sus eventuales desilusiones? Como quiera que sean las cosas, esta condena de la amistad se asemeja al odio. La testarudez con que el narrador reduce a la amistad al rango de objeto de estudio no es más que el desarrollo obligado de un germen ya contenido en la primera imagen de la amistad que Proust nos ofrece en el *Jean Santeuil* y que se podría definir como el lado utilitario de la amistad, la aptitud para hacerse servir por el amigo.

El amor

Como todas las grandes novelas, *En busca del tiempo perdido* dedica gran parte al tema del amor.

Recordemos los tres amores sucesivos del narrador, las tres mujeres que él amara: Gilberte, la duquesa de Guermantes, Albertine. A los amores del narrador corresponden como en un espejo, *Un amor de Swann* y la pasión de Charlus por el violinista Morel.

Aun aquí Proust subraya la profunda subjetividad del sentimiento. ¡Con qué vehemencia el narrador nos asegura que lo más importante no es el valor de la mujer amada, sino la única capacidad de un ser, a falta de mejor un ser mediocre, de advertir a nuestra conciencia de los lados más íntimos, lejanos y esenciales de nosotros mismos! Como toda tentativa de comunicación está destinada al fracaso en las relaciones de amistad, el amor nunca consiste en un intercambio. Se conserva por el temor de ver que una de las partes se aleja, su fundamento es el placer y su mecanismo los celos. El sentimiento del amor oscila entre una forma de fantasía, que le otorga a un ser un valor imaginario, y la tiranía que pone en juego los medios más sórdidos para asegurarse la posesión de un objeto. También está subrayada la imposibilidad, que se resigna a actuar sobre el ser amado para hacerse amar a su vez. No-reciprocidad, subjetivismo total, sujetamiento que no logra por lo tanto dominar al propio objeto, son estas las características dominantes de la teoría de Proust sobre el amor.

Características que se generalizan y se simplifican de las ideas que sin tregua se retoman, pero al fin de cuentas sólo bajo la forma preponderante de los ataques renovados contra el desinterés, la reciprocidad de los intercambios y la realidad del amor. "Lo general se halla junto a lo particular", así dice Proust. Por nuestra parte, estaríamos tentados de afirmar que, en lo que respecta al amor, lo general contiene lo particular. La imagen de *leit-motiv* que Proust presta a sus afirmaciones sobre el amor, no se separa de cierta complacencia. Es curioso constatar que tal cantidad de análisis finos y penetrantes se resumen en un *credo* simple y uniforme, y llegan a verdaderas conclusiones dogmáticas. En el análisis del amor, Proust asume la parte de un analista y de un ideólogo. Todas las cosas ocurren como si el primero de estos personajes se esforzara por definir las leyes generales que el segundo ya ha formulado. La enfermedad que un instante antes deplorábamos cede lugar a una especie de seguridad; no diremos, con Aragon, para resumir el tema proustiano del amor: "no existe amor feliz", porque esta sería la expresión de un acto de fe en el amor, que Proust condena, sino que diremos que todo todo lo que en el amor es gracia, no forma parte del sentimiento amoroso, y es simplemente una expresión perfecta de la naturaleza.

Mencionaremos brevemente otro aspecto del tema amoroso, aunque haya inspirado a Proust algunas de sus más bellas páginas, tanto por el tono lírico y grave como por el análisis penetrante: la homosexualidad.

Como se lo ha observado y deplorado infinitas veces, *En busca del tiempo perdido* se nutre cada vez más de este vicio. Un morbo endémico contagia a la sociedad proustiana. La obsesión del narrador, desde *Sodoma y Gomorra*, por individualizar la homosexualidad, el encarnizamiento con que arranca a la propia amiga la confesión del vicio, le dan a la obra colores sulfúreos. La homosexualidad realiza en pleno a este mundo de "lujo e infierno", para decirlo como Maurice Sachs, que es el mundo de Proust.

¿Es ésta nuestra sociedad? Las páginas tal vez más emocionantes que se hayan escrito nunca sobre los homosexuales, y que se presentan bajo el título *La raza maldita* en *Contra Saint-Beuve*, tienen el acento de un testimonio lúcido y fraterno y logra la esencia de una condición eterna. El pasaje de lo particular a lo general ocurre aquí en ventaja de una evocación de naturaleza mística, y se puede sentir la voz de un profeta o de un poeta que, en opinión nuestra, siempre nos pareció de timbre similar al de Lucrecio.

La muerte

Proust concibe a la muerte en dos formas: la muerte demorada y fragmentaria a la cual nos constriñe cada momento del tiempo representado por la duración, y la muerte como término de la vida, que es para el autor-narrador al mismo tiempo una materia de narración y un tema de meditación.

El ser que llega al término de la propia vida, que conoce la propia condena como los otros la conocen, tiene su encarnación en Swann. Proust muestra los efectos de la muerte en el código social. El moribundo, del todo lúcido y dueño de sí, conserva una sonriente distancia, como el código de las buenas maneras exige en cuanto a la condena natural de la que él es objeto. El mundo que lo circunda le está silenciosamente agradecido por el sentido del decoro que él demuestra poseer. En tal modo, la perspectiva de la muerte no se refleja en la comedia social, que procede como si nada hubiera ocurrido; en sentido diverso, la muerte como suceso que golpea virtualmente a cada actor valoriza el juego regular de la sociedad, que permite el sacrificio del tormento individual al placer de la colectividad. La muerte no hace mella al código convencional, que es una especie de llamado contra los efectos de la muerte: para el moribundo, que está así obligado a observar una conducta de vida, para el mundo, por cuanto justifica y estimula el apetito de vida. Todas las cosas ocurren como si el sacrificio de uno de ellos se uniera a la nuevamente afirmada validez, para la gente del mundo, del código convencional al que obedecen. Mientras la muerte de Swann le parece al narrador como mera materia de observaciones sociales, la muerte de la abuela y la de Bergotte se presentan como materias de observación clínica y al mismo tiempo están marcadas por una emoción vivísima: la primera porque signa la ruptura de los únicos vínculos verdaderos de amistad que el narrador reconoce, los que lo unen a los miembros de la propia familia y en particular a la madre y a la abuela, la segunda porque en ella se percibe la presencia de la muerte misma del autor. Esta emoción deja traslucir los acentos de una verdadera angustia metafísica, acentos extraños porque son raros y ligeramente velados.

Releamos una página famosa, la de la muerte del escritor Bergotte, y prestemos atención al especialísimo matiz que ofrecen dos pequeñas frases interrogativas: "¿Muerto para siempre? ¿Quién puede decirlo?" Además notamos que aquello en lo que Proust basa la improbable inmortalidad o la improbable resurrección es un fundamento moral: el valor atribuido a los actos que realizamos y en particular al trabajo de la creación artística:

"Él se repetía: 'Pequeña ala de muro amarillo con un tejado, pequeña ala de muro amarillo'. Y en tanto se extendió sobre un diván redondo; luego, de pronto, dejó de pensar que su vida estaba en juego y, volviendo al optimismo, se dijo: 'Es solo una indigestión debida a las papas poco cocidas, no es nada'. Otro golpe lo abatió, cayó al suelo, todos los visitantes y los cuidadores acudieron. Estaba muerto. ¿Muerto para siempre? ¿Quién puede decirlo? Ciertamente, las experiencias espiritualistas, como los dogmas religiosos, no logran probar la supervivencia del alma. Lo que podemos decir es que en nuestra vida todo sucede como si entráramos en ella con una carga de obligaciones contraídas en una vida anterior; no existen razones, en nuestras condiciones de vida sobre esta tierra, para sentirnos obligados a hacer el bien, a ser delicados, y aun educados, o para que el artista

se crea obligado a recomenzar veinte veces una ejecución que suscitará una admiración de la cual, como en el caso del ala del muro amarillo pintada con tanta exquisitez por un artista desconocido que se identifica apenas bajo el nombre de Vermeer, importará bien poco al cuerpo roído por los gusanos. Todas estas obligaciones, que no hallan sanción en la vida presente, parecen pertenecer a un mundo distinto, basado en la bondad, el escrúpulo, el sacrificio, un mundo completamente distinto del nuestro, y del cual salimos para nacer en esta tierra, tal vez antes de volver a vivir bajo aquellas leyes invisibles a las que hemos obedecido porque en nosotros mismos llevábamos su conocimiento, sin saber quién las había formulado; estas leyes a las que nos acercamos con el trabajo profundo de la inteligencia y que son invisibles solamente, y no del todo, para los estúpidos. De modo que la idea que Bergotte no hubiera muerto para siempre no es inverosímil."

De lo particular a lo general

La disposición que lleva al autor, según sus propios términos, a aislar, a profundizar la esencia de una prueba, de una sensación, ya sea que se trate de un disgusto, del tormento de los celos, de la angustia de quien está acostado y no logra hallar reposo, de la felicidad de una impresión, se traduce tal vez en la afirmación que "lo general yace junto a lo particular" y que el trabajo creativo consiste en pasar de lo segundo a lo primero, como si éste ocupara el puesto de mayor importancia, no sólo en el universo del pensamiento, sino en el del arte. La invitación al descubrimiento de las leyes evoca la exigencia propia del estudioso o del filósofo.

Proust también afirma que cuando la enfermedad haya matado lentamente a todos los personajes que en él estaban encerrados, el último que quedará será "cierto filósofo feliz sólo cuando ha descubierto entre dos obras, entre dos sensaciones, una parte común". Con esto él destaca la acción metafórica del trabajo creativo, que aisla una equivalencia, una invariante en la multiplicidad de los hechos y de las cosas. En efecto, el análisis, que profundiza "una esencia" mediante acercamientos sucesivos, y la metáfora, que actúa por similitud, son los dos instrumentos privilegiados del método proustiano para agotar la realidad. Cualquiera sea el instrumento de la exploración mental, el fin explícito es idéntico; se trata de individualizar las relaciones, las similitudes, las recurrencias más allá de las particularidades y de las diferencias.

El examen es una reducción, ya sea que revele inmediatamente correspondencias y analogías, ya sea que descubra la identidad y distinga los tipos (seres, situaciones, impresiones) al término de un análisis causal. Las particularidades que individualizan los momentos, los lugares, las personas, las cosas son puestas entre paréntesis en favor de lo que las torna comparables a otras y es en la relación que se establece entre ellas, en lo que tienen de común, que reside el verdadero carácter de las mismas. Es esto lo que sugiere la frase misma de Proust: "Lo general yace junto a lo particular." Pero esta interpretación no es, tal vez, la más exacta o, por lo menos, sólo logra poner en evidencia un único aspecto del método. La misma nos es propuesta por cierto filósofo que se halla dentro de Proust, pero la obra del artista evoca otras relaciones entre lo general y lo particular.

Puede suceder que lo particular esté simplemente elevado hasta lo general. De ello hemos visto algunos ejemplos en el examen de los temas, que con sus variaciones no proporcionan más que la apariencia de leyes fisiológicas. La idea o "la esencia" en este caso, es sólo la abusiva valorización de un lineamiento particular. Afortunadamente hallamos, en la obra de Proust, una tercera modalidad de las relaciones de lo particular con lo general, que puede responder a la afirmación que este último descansa *en el corazón* del primero. El acto del espíritu que transforma la impresión en expresión es siempre un movimiento intelectual que se traduce en un vínculo de palabras. La exploración mental descifra los signos analógicos, aferra o establece algunas relaciones, aisla o forma una idea. Pero esta idea no es una reducción. La misma no consiste esencialmente en la relación fijada entre un ser y otro ser, entre una situación y uno situación diferente. . . además no es una doctrina, porque no da como ley de la realidad la relación que el espíritu establece entre dos nociones en el caso de una situación particular. Esta idea es consistencia: la misma es manifestada mediante el conjunto de las relaciones que constituyen una realidad. La idea general no ocupa lo particular; por el contrario, lo particular se manifiesta como general porque se ha aislado su irreductibilidad. El ser o la situación que fueron así recreados en la materia del lenguaje son una realidad particular, que conserva toda su individualidad, pero que aparece como "una esencia" porque el conjunto de sus lineamientos significativos está revelado. La mente del lector adhiere a la particularidad individual del ser, de la situación, del momento, del lugar, que fueran evocados. Se establece un acuerdo íntimo con la realidad, al mismo tiempo sensible y espiritual, liberada del lenguaje. El placer de la identificación opera con el favor de una ilusión que se puede parangonar a aquella de lo "ya visto". Sin ninguna duda, el lector no ha encontrado seres, y no ha vivido las situaciones cuyas particularidades fueran similares a aquellas que el narrador recrea para él. Pero la evocación está situada a un nivel de verdad que ofrece casi un modelo, cuya copia está depositada en cada uno de nosotros.

Los seres encontrados y las situaciones vividas por el lector son reconducidos a aquellos que le ofrece la obra en sus "momentos de verdad", pero su particularidad se anula y desaparece en favor de la particularidad de la obra, que se presenta como un modelo provisto de todos los rasgos significativos. El lector grita entonces: "¡Pero es esto, justamente esto!". Gide dice que "Proust es uno cuya mirada es infinitamente más sutil y atenta que la nuestra, y que nos presta su mirada por todo el tiempo de la lectura". Al decir esto, no hace más que reproducir el pensamiento del mismo Proust: "El escritor dice 'lector mío' sólo por una costumbre derivada del insincero lenguaje de los prefacios y de las dedicatorias; en realidad, cada lector es, en el momento en que lee, el lector de sí mismo. La obra del escritor no es más que un instrumento óptico ofrecido al lector para permitirle discernir aquello que, sin el libro, no habría podido ver en sí mismo". El escritor funciona como un revelador; nos ofrece el modelo de la impresión que hemos sentido.

La construcción estilística de Proust se caracteriza por una acumulación de determinaciones, en las que predominan las causales. Las especificaciones subrayadas por las relativas se multiplican en ella. El discurso, cuyo desarrollo está asegurado por la abundancia de las relaciones lógicas que atestiguan la presencia de una inteligencia constantemente en estado de vigilia, de espera, le da al lector la impresión de asistir al nacimiento del pensamiento en el instante mismo. El desarrollo de la frase, que no parece haber sido preparado y que sigue exactamente el movimiento del pensamiento, establece una especie de acercamiento entre el tiempo de la escritura y el tiempo de la lectura, que origina una connivencia entre el narrador y el lector. El lector es un hombre que siente algo. Todos sentimos algo, pero no prestamos atención. El escritor no es aquél que siente algo, sino el que presta atención a lo que siente y, mediante su extrema atención, nos revela a nosotros mismos. El análisis de la más banal impresión, constituido por hipótesis sobre las causas, por anotaciones y por imágenes que fijan su contenido, es el movimiento natural de nuestra mente, pero el mismo es distraído, desmenuzado por el tiempo ordinario. El lector sigue el movimiento del pensamiento del narrador, siente progresivamente la impresión de una similitud y la goza. Así que de una experiencia particular, la del narrador, se libera, mediante la verdad misma del movimiento de la frase, la verdad de una experiencia que cada uno de nosotros ha hecho o podría hacer.

El análisis de los procesos de expresión utilizados por Proust debería conducirnos a la médula de la frase. Veremos entonces que los medios que él emplea son a menudo similares a aquellos utilizados por Balzac. Como éste, Proust utiliza voluntariamente el demostrativo plural que, en el cuerpo de una comparación, constituye un llamado a

Proust

M

Vous êtes prié d'assister aux Convoi, Service et Enterrement de

Madame Jeanne Weil,

Veuve de Monsieur le Professeur Adrien Proust,

décédée le 26 Septembre 1905, en son domicile, Rue de Courcelles, N° 45, à l'âge de 56 ans ;

Qui se feront le Jeudi 28 courant, à Midi très précis.

Priez pour Elle !

On se réunira à la maison mortuaire.

De la part de Monsieur Marcel Proust, de Monsieur le Docteur Robert Proust, Professeur Agrégé à la Faculté de Médecine et Madame Robert Proust, ses fils et belle-fille ;

De Mademoiselle Adrienne Proust, sa petite-fille ;

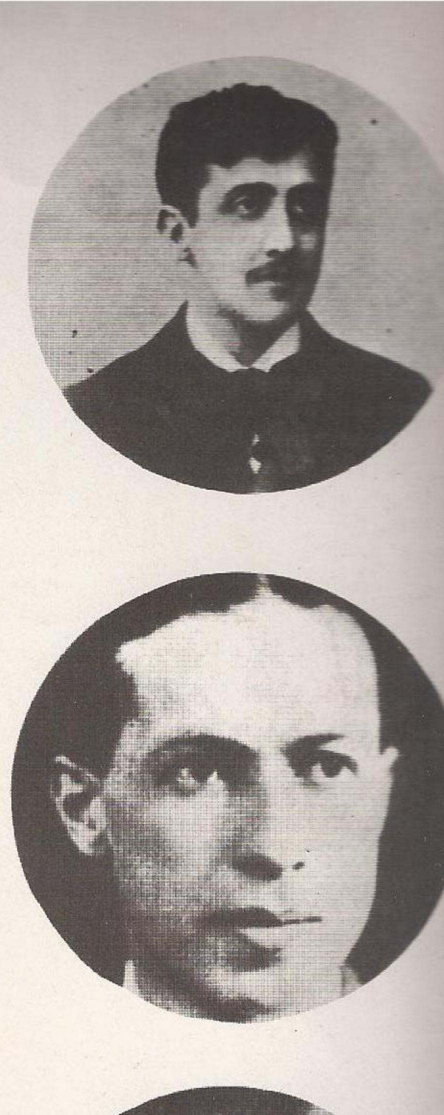
De Monsieur Georges-Denis Weil, Conseiller à la Cour d'Appel et de Madame Georges-Denis Weil, de Monsieur Jules Amiot, ses frère, beau-frère et belle-sœur

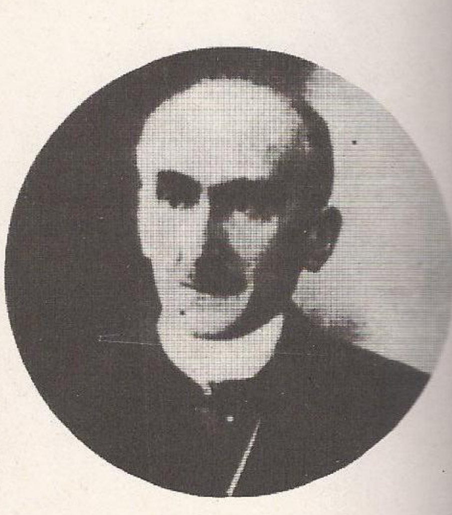
De Mademoiselle Adèle Weil, de Monsieur et Madame Fernand Amiot, de Monsieur et Madame André Amiot, ses neveux, nièces

Et de toute la famille.

L'Inhumation aura lieu au Cimetière du Père Lachaise.

Administration Spéciale des Funérailles, 2, Rue d'Anjou Maison Henri de Borniol.





1



5

En la página precedente:

La participación de muerte de la madre de Proust.

1. *Colette y Willy. París, BN* (Snark).

2. *Marcel Proust. París, BN* (Snark).

3. *Jacques Rivière.*

4. *Henri Bergson.*

5. *Marcel Proust en 1902. París BN* (Snark).

la experiencia del lector. Él evoca, por ejemplo, a "*estos* comerciantes que siempre os hacen pagar menos de cuanto se esperaba, que no tienen en cuenta lo poco que puede costar el suplemento que les solicitamos, en modo que al mostrar un noble carácter, una especie de independencia privilegiada en el comercio de deliciosas mercancías, dan la impresión del bienestar y os dejan, cuando cerráis la puerta que tintinea, la impresión de una vida más feliz cuya materia es exquisita y que no está sujeta a ninguna ley".

Sería preciso analizar en la narración estos puntos de separación en los que se pasa del relato propiamente dicho y del personaje a la evocación a nivel del tipo: "Apoyaba las mejillas contra la bella superficie del almohadón que, siempre redonda y fresca, es como la almohada de nuestra infancia, a la que nos apretábamos. Encendía la luz por un momento, para mirar el reloj: no era medianoche aún. *Es la hora en que el enfermo* (se lo destaca para indicar el pasaje de lo particular a lo general) "que pasa la noche en un hotel extranjero y que es despertado por una tremenda crisis se alegra al descubrir bajo la puerta el resplandor del día. ¡Qué alegría, es de día ya, dentro de poco todos estarán levantados en el hotel, podrá llamar, le prestarán asistencia! Él es paciente en su sufrimiento. Ha creído sentir un paso... En ese instante el resplandor matinal que brilla bajo la puerta desaparece. Es medianoche, se acaba de apagar el gas que había confundido con la luz del día, y deberá permanecer toda una larga noche sufriendo intolerablemente sin ayuda". Las evocaciones del enfermo, del viajero, del soldado, del comerciante, del loco, del criminal, del amante de los burdeles, etcétera, hormiguean en la obra de Proust. El artículo definido y el cambio de un tiempo gramatical dan entonces un timbre tanto más inolvidable cuanto más se sostiene en la serie de predicados que constituyen otras tantas manifestaciones significativas de un comportamiento, de una condición. Estos pasajes atestiguan que lo general está justamente en la médula de lo particular: de pronto, el mismo aflora y produce el placer poético.

Proust testigo de su propio tiempo

Si por ejemplo se compara la extensión del mundo descripto por Balzac con el campo en el que se cumple la observación social de Proust, éste parece limitado. La materia prima que será transformada en novela no ofrece la diversidad, la riqueza, que caracterizan a las otras grandes creaciones novelísticas. Proust parece ser muy limitadamente el testigo de cierta sociedad: "la sociedad", "el mundo", donde florecen las ridiculeces y las vanidades. Es una comedia humana la que él nos presenta. Se la podría llamar la feria de las vanidades. Personajes con tanto de títulos, personajes cotizados y sin cotización, personajes que aspiran a ello, todo tipo de esnob anima esta comedia. La ascendencia y las ramas de la gran familia de los Guermantes, en torno a la cual gravitan otros nobles y algunos burgueses, constituyen el centro de este mundo.

No es necesario destacar la ausencia de las filas de trabajadores que pueblan las novelas de Zola. La florescencia de los tipos de hombres de negocios o de provincianos que viven en las novelas de Balzac, no es asunto de Proust. Este último, si se lo considera con relación a alguno de sus grandes predecesores, es ante todo el testigo de la vida mundana parisina; su obra es, sin contestación posible, la de un ciudadano (Proust es uno de los pocos grandes escritores franceses parisinos) y, en cierta medida, la de un hombre de mundo.

No se ha dejado de confundir al autor con sus personajes, de identificar al crítico de los esnobs con los esnobs por él criticados. El clavel en el ojal del retrato pintado por Jacques-Émile Blanche y otros signos, como las recepciones nocturnas en el Ritz, mantienen la imagen de un hombre de mundo, que ni la energía del creador ni la ferocidad del testigo logran anular del todo. Existe también una causa de confusión mucho más seria.

La pintura del "mundo", en los primeros escritos de Proust, tiende a ser una pintura mundana; en *Los placeres y los días* y también en *Jean Santeuil*, la evocación de los personajes del gran mundo recuerda la manera de un novelista mundano. La sociedad es un sujeto pictórico que él reproduce con semejanza, porque tiene el modelo ante sus ojos; el "mundo" es visto por un brillante joven que lo ama y que nada permite suponer que un día dejará de amarlo. Las anotaciones traicionan el apetito de quien desea vivir la vida de aquéllos a quienes describe. El esnobismo del joven Proust no le permite mantener las distancias con respecto al propio objeto, y comienza a preguntarse si no existe algo de alcance más generalmente humano en estas evocaciones del "mundo". En otras palabras, no siente sólo el deseo de observarlo, sino también el de vivir la vida de este "mundo". Nada de extraño hay en el hecho que el real valor del joven brillante que era Proust no apareciera en los personajes de la vida real que animan las crónicas mundanas del escritor, sus *Salons* (reunidos en *Chroniques*), el salón de la princesa Mathilde, el de la señora Lemaire. Estas brillantes crónicas son la pintura mundana.

"La vida de muchos hombres superiores con frecuencia no es más que la coexistencia de un filósofo y de un esnob". Sabiendo ya la confesión que él voluntariamente hace de tener dentro de sí un filósofo, se podrá suponer que él no se rehusa a ser ocupado por un esnob y que en este pasaje es la vida la que se evoca. Nunca condenó Proust al esnobismo, movimiento espontáneo de su naturaleza. Sólo muy pronto ha tomado conciencia de ello y ha medido los límites de atracción por los grandes de este mundo y por los personajes puestos en valor. Sabrá mantener las distancias con respecto a cierta sociedad y a toda sociedad, refrenar el impulso irresistible que lo atrae a ella. Pero sólo con una atenta lectura de *En busca del tiempo perdido* podremos comprender toda la distancia que separa a Proust de su objeto predilecto: los esnobes. Aquí verdaderamente los "preciosos", los afectados, los estetas, todos aquellos a quienes se ha dado en llamar "los proustianos", los prejuiciosos burgueses, los esnobes conquistadores, los esnobes que defienden la fortaleza, los esnobes ingenuos, los esnobes protectores, bien pensados, los esnobes distraídos, los esnobes heráldicos, toda clase de mundanos, sin olvidar a los burgueses que aspiran a entrar en la alta sociedad, caen bajo el ojo de un anatomista o de un entomólogo dotado de un poder de análisis objetivo y despiadado. Proust ha roto los puentes. La transposición, hecho principal de la creación novelística, transforma a la pintura de un mundo en la recreación de un mundo.

Las obras de juventud recrean personajes al estilo de Saint-Simon o de La Bruyère, que tienen el tipo de vida que les puede proporcionar un cronista, un memorialista o un moralista, o más bien, un memorialista-moralista que los haya observado de cerca. Ellos poseen las particularidades bien definidas de los personajes *vistos*, pero no viven su propia vida como los personajes de la novela. El testigo no ha tomado distancia; por cierto ha observado a los personajes y hasta aislado a los tipos, pero su mirada no domina la estrategia de los grupos; la obra de la madurez está colmada de la batalla en torno al informe de la Bolsa, que parece casi una parodia de la lucha de las clases. La imagen del mundo proustiano que revela en modo grotesco una realidad plena de seriedad, impone, también ella, las propias zonas de sufrimiento, de tensión, de duros antagonismos, las propias alzas y las propias caídas. El mecanismo de la cotización al igual que el mecanismo da la etiqueta en Saint-Simon, es tiránico. Además, los personajes que se agitan bajo la mirada del narrador y cuya vida está mezclada a la suya propia están movidos por las exigencias de la vida amorosa, sexual. Pero el mundo de Proust es un mundo cerrado, sin perspectiva hacia el futuro. No se trata de una sociedad que se desarrolla en torno al trabajo. Los ascensos individuales no se deben al mérito o al dinero; la conquista de una cotización está asegurada por el talento, el talento eventualmente artístico o galante, pero seguramente el mundano. El alza y la baja de las cotizaciones depende de los prejuicios de aquellos que manejan el cuadro. Oriane, la duquesa de Guermantes, concede o retira según el propio capricho. La evolución es del todo interior, dentro o en torno a los grupos; este mundo parece estar dispuesto en base al código de los valores mundanos y a la psicología re-

querida por la estrategia mundana y amorosa. Si tiene una apertura sobre el mundo natural con la biología, las determinaciones no asumen nunca la forma de la economía. Solamente el amor, y la muerte también, escapan al código y señalan el ingreso violento de la naturaleza.

Pero volvamos al comienzo: una familia, un pueblito. El narrador evoca la propia infancia y poco a poco se delinea la imagen de aquellos que lo rodeaban: los padres, los abuelos, las tías Céline y Flora sutilmente alusivas, una prisionera, la tía Léonie, el tío Adolphe . . . , todos los miembros de una familia burguesa, de origen provinciano, muy similar a la familia del autor. El ambiente familiar está marcado por el vínculo de dependencia que une al niño con la madre; el relato está dominado por la persona del niño, por sus impresiones, sus sueños, sus angustias. Él está en el centro de la constelación familiar. El rito del beso preside el pequeño ordenamiento de este mundo. Lo que importa, para quien está en la búsqueda de sí mismo, no es tal vez la pintura de ambiente. Sin embargo, tales costumbres familiares, los lineamientos que individualizan a los miembros de la familia, se disponen en un primer círculo en torno al narrador continuamente fijado en sí mismo. Al dedicarse a la recreación del yo de la primera infancia, Marcel reconstruye en torno a sí mismo, a partir de sí mismo, la vida de una familia francesa.

El propósito de Proust en *Combray* no es, como podemos imaginar que Balzac hubiera hecho, la representación de las escenas de la vida de un muchacho en el período de las vacaciones en el campo, en la propiedad de la familia. La intimidad del autor con el narrador, y de este último consigo mismo, excluye la autofinalidad del cuadro de la vida familiar y paisana (ubicándose ésta en un segundo círculo).

El lector, sin embargo, sin perder de vista el hecho queel relato es una especie de búsqueda mediante la cual el narrador se propone reencontrar la identidad del propio yo, puede apreciar el cuadro de la vida familiar y paisana en sí mismo. La veracidad del personaje de la sirvienta Françoise es un testimonio auténtico de la mentalidad campesina.

El encuentro de Israel con la provincia francesa es otro aspecto característico del alcance social de la primera parte de la obra. Las cosas que se le hacen decir al abuelo a propósito de la raza elegida y del amigo Bloch revelan la curiosidad, la inquietud, la atracción y la repulsión al mismo tiempo, efecto del ingreso en una familia de origen campesino de una figura judía. Y sin ninguna duda el encuentro en la misma persona de Proust de las dos herencias, aquella burguesa de una familia de la región de Chartres y aquella judía alsaciana, le permite al escritor aferrar con veracidad total el personaje del abuelo y el de Bloch que encarna la curiosidad, el temblor, la irritante movilidad y el arribismo de un joven judío que se muestra aún desesperadamente volcado a la conquista de los valores sociales.

En *Un amor de Swann*, el narrador compone y amplía los mundos que lo rodean. La sátira social es evidente. La señora Verdurin y su "pequeño núcleo" de burgueses iluminados hacen los gastos de la misma. El esnobismo, que había hecho su aparición en *Combray* en los lineamientos de Legradin, quien con una "particular perspectiva de la mirada" esnobiza a los otros burgueses, paseando con una castellana, halla expresión en el desprecio de la protectora y de los muy fieles entre los fieles por todo aquello que no forma parte de su grupo. Las ridiculeces, los absurdos ritos de un pequeño clan burgués, de un salón con pretensiones artísticas, son individualizados con una ironía carente de indulgencia. Proust descifra los signos de la estupidez con un falso candor que desencadena la comicidad.

En *Guermantes* entramos directamente, y no más por interpósita persona, en el "mundo" que ya nunca abandonaremos, salvo para penetrar en aquel del vicio o para vivir en intimidad con el narrador dedicado a su amor por Albertine y a la reconquista del tiempo. Los personajes ahora no hacen más que obedecer el código de la sociedad o bien, si siguen sus caprichos, saben como Oriane de Guermantes que su posición es indiscutida; si escapan a la obsesión de sus posiciones recíprocas, enesta lucha social en pequeño que el juego de las cotizaciones representa, es tal vez porque están movidos por el resorte biológico; la homosexualidad contamina poco a poco el mundo proustiano como ya ha contaminado al esnobismo. Un esnob de gran nobleza y un acérrimo homosexual es, en el corazón mismo de la comedia, el barón de Charlus. El análisis de una sociedad que parece huir al condicionamiento económico halla sustitución, ante todo, en la observación del comportamiento y de la condición de aquellos que forman una verdadera "raza maldita" y en la historia de las relaciones entre Albertine y Marcel, que signa un replegamiento intimista en una obra abierta, como se ha visto, a la sociedad de su tiempo; el análisis es retomado en el curso de la reunión en casa de la princesa de Guermantes, pero esta vez bajo colores casi fantásticos. El tiempo ha transcurrido, todos los actores de la comedia han envejecido y son como muertos en suspenso. El "mundo" está biológicamente minado, pero se han producido las transformaciones más importantes en el plano social: Bloch se ha convertido en Jean de Rozier, la hija de Legrandin en marquesa de Cambremer, Odette Swann se ha casado con el señor de Forcheville, el mismo Legrandin disfruta el título de conde de Méséglise, la señora Verdurin finalmente se ha convertido en princesa de Guermantes mediante vínculos matrimoniales. El autoesnobismo del pequeño clan no hacía más que ocultar que su "objetivo era justamente el *mundo*". La nada del mundo está signada al mismo tiempo por la relatividad de su evolución interior y por la pérdida de prestigio sufrida, a los ojos del narrador, por todos estos héroes vencidos. La sociedad no es más que una enorme farsa.

El testimonio sobre la sociedad de su tiempo que Proust nos deja no es el aspecto más importante de su obra. El amor, el tiempo creador y destructor, las imaginarias creaciones del arte, de las que hablaremos en seguida, y todo lo que Proust llama infatigablemente "la conquista del yo profundo", contribuyen tal vez de más cerca a formar el sentido que esta obra tiene para un lector atento, y para asegurarle un lugar único en nuestra imaginación. Y luego, desde el momento que está animado por una vida prodigiosa, un personaje, como el barón de Charlus, trasciende la propia época atrayendo la atención sobre su personalidad como hacen todos los héroes de novela. El interés que suscita no pertenece al orden del testimonio. Pero la novela extrae su incomparable fuerza del hecho que Proust logró aislar una esencia: la del esnobismo. Una lectura apresurada podría hacer pensar que el estudio de costumbres está limitado únicamente a la aristocracia. La pasión del esnobismo, como también la pasión homosexual (o simplemente la pasión amorosa) toca a todas las clases de la sociedad. Proust sigue todas sus manifestaciones en todas partes. Los grupos y los clanes existen en todo nivel: aristócratas, burgueses, empleados, servidores, están contaminados por el espíritu de grupo y por la atracción de los falsos valores que son el alma misma de la vida en sociedad. Cuando Proust describe la vida de los empleados del *Grand Hôtel* de Balbec, estos servidores de los ociosos que pueblan la sociedad proustiana son objeto de una sátira de los tonos de Molière por parte del autor, quien ha recogido, como en todos los ambientes que recorriera, escenas que luego ha vertido con inaudita justeza de tono.

Este pequeño mundo, que recuerda las farsas de Mack Sennett por la comicidad con que está narrado, muestra toda clase de caprichos, entre ellos primera la vanidad. ¿Debemos sostener que la sátira social se limita a la del esnobismo, de la que desea definir la esencia? Proust, en el momento del asunto Dreyfus ha demostrado ser capaz de un compromiso personal, dictado por su afección a los valores morales y ante todo a la justicia, pero que prueba también su desprecio por el conservadorismo. En esta obra la política, y también la crítica social, no es formulada. Anterior a la gran ruptura del mundo moderno, se podría creer que no la prevé y no atestigua en su favor para impulsarla a abolir los privilegios de casta. En efecto, no contiene ni la mínima parte de doctrina anticapitalista. En ninguna página Proust demuestra esperar o desear cambios en el orden social. Pero él observa

con apasionada atención los primeros cambios en el individuo y en la sociedad luego del asunto Dreyfus, luego de aquellas transformaciones debidas a la guerra que apurarán el fin de esta sociedad; parece indiferente al sentido del cambio, pero su misma indiferencia prueba que él ya no tiene vínculos con la sociedad que describe, en la medida en que la misma no es para él más que un puro objeto de estudio.

Un protagonista

El puesto que ocupa Marcel Proust en la literatura francesa y en la mundial es indiscutible.

El error cometido por Gide, lector de la "Nouvelle Revue Française", quien no supo descubrir rápidamente el valor del texto que le fuera sometido para su aprobación, muy pronto fue corregido. La consagración del premio Goncourt en 1919 fue confirmada por la acogida de la crítica y del público en todo el mundo.

La literatura mundial ya no fue la misma a partir del momento en que se conoció la obra de Proust. ¿Cómo distinguió el escritor a la propia época y surgió a la inmortalidad estética o, si preferimos, cuál es ahora, "fuera del tiempo", su vigencia?

Pensamos que la profunda originalidad de la obra de Proust se debe especialmente a cuatro elementos: 1) el encuentro de la novela tradicional y de la poesía; 2) el puesto que ocupa el arte en ella, al mismo tiempo como veta inagotable de metáforas y bajo la especie de las creaciones imaginarias; 3) la concepción y, hasta cierto punto, el ejemplo de una obra enteramente compuesta según un principio que signa la ruptura con la novela clásica; 4) el encuentro de un creador y de un crítico.

Estos cuatro elementos serán examinados a continuación:

Encuentro de la novela tradicional y de la poesía. La obra póstuma publicada con el título de *Contra Sainte-Beuve* nos indica las fuentes de *En busca*, cuyos elementos están todos prefigurados, y del pensamiento de Proust. La familiaridad de Proust con algunas grandes obras de la literatura francesa (para no hablar de su interés por los novelistas ingleses), y en especial con Balzac y la línea de los poetas del siglo XIX que pasa por Baudelaire y va de Nerval a Mallarmé, está demostrada.

La formación del novelista mucho le debe a la lectura de Balzac, de quien Proust ha tomado entre otras cosas el arte de hacer oír, más allá del discurso del autor, la voz de los personajes, reveladora del carácter y del ambiente y permitir así, como él dice, "hablar por sí misma a la verdad de la pintura del lenguaje de los personajes". También de Balzac aprendió que el alcance de una creación novelística de ninguna manera es deudora del buen gusto y del dilettantismo mundano. La lectura de Balzac desembarazó a Proust del detalle impresio-



Marcel Proust en 1921. París, Col. Mme. Mante-Proust (Snark).

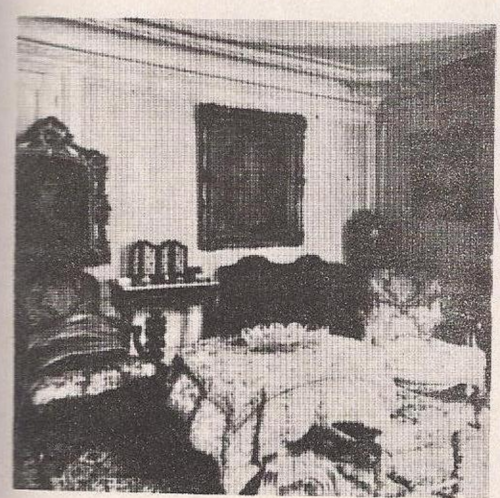
1. Proust en el lecho de muerte. París, BN (Snark).

2. El salón de la casa de rue Hamelin. París, BN (Snark).

3. El escritorio de Proust. París, Col. Mme. Mante-Proust.



1



2



3

nista y de la decencia literaria de *Los placeres y los días*.

Proust multiplica observaciones plenas de juicio sobre la obra de Balzac, que son ya observaciones de técnica. Él somete a Balzac cuestiones fundamentales: ¿qué relaciones deben existir entre las diversas partes de la obra, cómo unificar el estilo, etc.? Por otra parte, Proust es un lector que vive en relación con los poetas, especialmente con Nerval y Baudelaire, que se plantea interrogantes acerca del poder sugestivo de las palabras, sobre el color de los fonemas, sobre la fuerza de las repeticiones, y que multiplica las observaciones acerca de las relaciones entre pensamiento y expresión. Vemos que Proust está igualmente atento a los problemas de la poesía como a aquellos de la novela, y que considera el lenguaje como materia creativa. El laboratorio de Proust nos muestra que, aun siendo él por instinto y por vocación un prosista, mantiene relaciones con la poesía que signarán toda su obra y llevarán a ver en él al novelista que, a comienzos del siglo XX, asegura el contacto de dos corrientes de expresión que en el siglo precedente habían permanecido separadas, la corriente de la novela y la de la poesía.

Proust no es naturalmente un novelista poeta, y ni siquiera un poeta que escribe novelas. Es un novelista que transpone en el orden de la novela los problemas y los efectos particulares de la poesía, del mismo modo que instaura una correspondencia entre el arte del novelista, el del médico y el del pintor, porque la única creación que en fin de cuentas tiene valor para él es una entidad al mismo tiempo espiritual y sensible, más allá de las diversas formas expresivas.

El arte. Las artes y la música proporcionan a Proust numerosas metáforas. De su "museo imaginario" él toma imágenes que en cada ocasión proyecta sobre los seres y las situaciones, al punto que ninguna novela aparece tan impregnada de clima artístico como la obra de Proust.

Ante todo, Proust ha formado el propio museo imaginario en contacto con Ruskin: la larga confianza que tuviera con éste, cuyos cánones y cuya concepción de la belleza le han impreso profunda señal, constituyó la estética proustiana en la cual las catedrales de Picardía, los aspectos del mar como han podido verlos y recrearlos Turner y los impresionistas, la arquitectura y la pintura italiana —Botticelli y las figuras alegóricas de los Vicios y las Virtudes pintadas por Giotto—, ocupan gran espacio.

El ejemplo mismo de una metáfora tomada del "museo imaginario" está dado por Swann cuando evoca, a propósito de la cocinera de Combray, la figura de la Caridad de Giotto. En toda ocasión un objeto, un gesto, un detalle de la vestimenta, una situación, recuerdan al narrador o a los personajes un dato particular de un cuadro o de una escultura. Estas innumerables referencias artísticas introducen en el relato los equivalentes estructurales, ya constituidos, pertenecientes a un mundo de arquetipos, de elementos aún indeterminados, que comparecen en la realidad descripta. Tales equivalentes le dan al relato un valor más general. La metáfora estética es naturalmente ción ocasional, particular, de una forma más general. La metáfora estética es naturalmente un modo de "aislar una idea y casi una esencia".

La función de las obras de arte en el desarrollo del relato no es sólo la de darle, a través de los equivalentes metafóricos, un valor más general. Antes que nada están presente, y en grado diverso, para que sean apreciadas por sí mismas. La catedral de Chartres ocupa naturalmente un puesto de privilegio en el universo de Marcel y de sus personajes. La abuela, que desea que el nietito tenga en su cuarto fotografías de monumentos, prefiere una reproducción de la pintura de la catedral, de Corot. Pero, sobre todo, las obras de arte son los *sucesos*. En *Albertine desaparecida*, por ejemplo, el narrador cuenta cómo la vista del *Milagro de la Santa Cruz* de Carpaccio, en Venecia, hace resurgir su amor por Albertine sólo porque uno de los personajes lleva un vestido similar al de la amiga. En este caso tenemos al mismo tiempo la equivalencia y un verdadero reflejo condicionado, es decir, una acción por equivalencia. Todo ello es típico de Proust y despierta en nosotros un eco que no es necesario subrayar.

Mientras el "museo imaginario" de Proust le permite conferirle al relato una "dimensión de arte", darle al arte en creación los equivalentes que pertenecen al mundo ya constituido de los tesoros del arte, las creaciones imaginarias, catedrales, cuadros, obras musicales que adquieren forma y solidez en la misma novela por transposición a partir de las iglesias de Picardía o de la catedral de Chartres explorada en la realidad, de la pintura de Corot o de Monet, de la música de Saint-Saëns y de Debussy, son, al contrario, como arquetipos de las obras reales.

La breve frase de la sonata de Vinteuil que se halla ya en *Jean Santeuil*, atribuida entonces a Saint-Saëns, ocupa un puesto fundamental en la arquitectura del *Tiempo perdido*. Esta breve frase es como el símbolo de la pasión de Swann, el himno nacional de su amor. El narrador vuelve a la misma sin fatigarse; sus diversas audiciones marcan la pasión del héroe; ella se convierte en objeto de descripción. La capacidad que tiene la música de ser espacializada le permite al narrador darnos justamente un equivalente espacial: en particular, ella comporta dos vertientes, como la obra comporta dos partes, la de Méséglise y la de Guermantes. Esta creación imaginaria aparece como una especie de equivalente musical de la creación misma de Proust, de la obra en desarrollo. La frase recuerda una metáfora marina, tiene un color; altura y cualidad de los sonidos evocan el juego de superficie de dimensiones diferentes. Provoca sensaciones de suavidad, de amplitud, recuerda la visualización del claro de luna sobre el mar. La creación de la novela tiene en tal caso tendencia a traspasar a la música que, a su vez, se prolonga en equivalencias pertenecientes al registro visual y al táctil.

La sonata de Vinteuil, y más tarde el septeto, son como los arquetipos de la creación; representan un modelo de ésta y ponen en el centro de la novela, estrechamente ligado a la evolución de las pasiones, no tanto el problema de la relación entre las diversas artes como el de la creación misma, en la medida en que ninguna obra de arte tiene fin en sí misma, sino que es continuamente reflejada y sólo halla su pleno significado mediante un juego de espejos.

La creación del puerto de Carquethuit, que merecería un largo examen, atribuida al pintor Elstir, está caracterizada especialmente por una metáfora recíproca: la tierra pintada como el mar y el mar pintado como la tierra.

Imágenes estéticas proyectadas en el relato y creaciones imaginarias han seducido o irritado a todos los primeros lectores de Proust; las mismas no contribuyeron menos a su celebridad. El juego de lo similar y lo diferente, realizado en las creaciones imaginarias y en la relación entre éstas y la creación de la novela en desarrollo, recuerda ya a la mente la idea de una obra "estructurada" y el diálogo de un creador y de un crítico en la persona del autor.

La estructura de la obra. Proust, testigo de su tiempo, observador del mundo e indagador del yo, por su vocación de novelista está dirigido a la realidad psicológica y social, pero compone la obra que la contiene como una de aquellas obras imaginarias que él le atribuye a Vinteuil o a Elstir.

Ya hemos dado a entender que éstas responden, en las relaciones que se establecen entre sus elementos y en su desarrollo, a las preocupaciones literarias del autor de *En busca del tiempo perdido*. ¿Debemos agregar que realizan lo que otras veces en el plano literario ha quedado como pura virtualidad?

Las preocupaciones de Proust fueron vivas. "La idea de mi construcción no me abandonaba un instante", confesaba a alguien que le escribía. Gracias a la paralización impuesta a las ediciones francesas durante la guerra, el plan original que sólo comprendía tres partes fue modificado, especialmente por la división del *Guermantes* en *Por el camino de Guermantes, A la sombra de las muchachas en flor* y *Sodoma y Gomorra*. El libro apareció inmediatamente a los ojos de la mayor parte de los críticos, cuando todo el conjunto fue conocido, como una obra voluntaria, organizada, de fuerte arquitectura y, como se diría hoy, "estructurada".

Proust, al responder a algunos juicios crí-

ticos que le reprochaban, por el contrario, que hubiera escrito en manera informal, mediante el juego de las asociaciones, formuló dos célebres metáforas, la de la "obra catedral" y la de la "obra vestido". Ciertas sutilezas de la composición fueron puestas en evidencia por críticos como Benjamin Crémieux, Jean Rousset, y otros, como por ejemplo el juego de espejos que regula la relación entre las escenas del primer volumen y los diversos episodios de la reunión en casa de la princesa de Guermantes (gran escena del último volumen). Es una sólida construcción que si no siempre se evidencia, es porque Proust, como él mismo dijera, ha deseado hacer desaparecer los signos demasiado visibles. Muchas páginas de *En busca del tiempo perdido* pueden parecer, sin embargo, como sumergidas en un cenegal de digresiones. Lo inacabado del detalle que se observa en los últimos volúmenes está compensado, y por nuestra parte no estamos de acuerdo con ciertos críticos acerca del desarrollo que ellos dieran a la idea de una composición "sinfónica", de una composición "adornada". Todo ello es pura metáfora.

El aporte objetivo de Proust a la concepción moderna de una obra regida enteramente por un principio de desarrollo diferente del esquema clásico de exposición, trama y conclusión, nos parece que se halla ya en el poder de sugestión que ofrecen las grandes oposiciones binarias que se multiplican: Swann/Guermantes, Sodoma/Gomorra, la prisionera/la fugitiva, el tiempo perdido/el tiempo recuperado. Todo tipo de división es naturalmente posible. Se hablará, por ejemplo, de un "tríptico" con referencia a la arquitectura, si se piensa en la división inicial en tres volúmenes y en una tríada fundamental, o de "fragmento para siete voces" con referencia a la música, si se piensa en los títulos de siete novelas sucesivas. No hay límites para la interpretación de los signos. Las particularidades estructurales de *En busca del tiempo perdido* no han sido del todo aclaradas, Sin duda, la obra es al mismo tiempo más y menos ordenada de cuanto se sostiene. La misma plantea el problema de su estricto ordenamiento, que es confesado y sustraído. El lector sumergido en este mundo en expansión está hechizado por la incertidumbre a que se lo obliga en cuanto al modo de descifrar los signos de un orden más sugerido que dicho.

El encuentro de un creador y de un crítico. En el comienzo de una época en que la creación se cuestiona acerca de sí misma, en que se toma cada vez más como objeto propio, en que la crítica tiende a minar el terreno del cual surgen espontáneamente las flores del arte, la obra de Proust une la extrema espontaneidad del poder de análisis, creativo y crítico a la vez, con una atención de crítico y de creador al fenómeno de la creación.

El problema del pasaje de la impresión a la expresión está en el curso de la obra. Marcel es un aspirante a escritor. Duda de sus dotes literarias y de la realidad misma de la literatura. Realiza una experiencia original de factura mística, que lo podría conducir al silencio, a la contemplación y a la muda atención que recordáramos a propósito de Lord Chandos. La obra tiene en su núcleo, entonces, la contestación de su posibilidad. Pero entonces la "beata" experiencia exige paradojal e irresistiblemente la expresión, la conciencia crítica introduce la duda acerca de la capacidad personal del narrador y acerca de la posibilidad, para la literatura, de recuperar la experiencia. El "instinto" literario termina por vencer la resistencia de la conciencia crítica y el despliegue de la expresión cubre toda la vida, que se convierte totalmente en literatura. Pero el acto creador que se afirma absoluto intenta en modo permanente sobrepasar la realidad literaria y fundar una entidad espiritual y sensible; y prolongarse al mismo tiempo hacia las otras artes con las creaciones imaginarias, por una parte, y por la otra forzar hasta el límite el papel del tiempo, principio motor de toda creación novelística. Esta obra conduce a su extremo crítico al movimiento creativo. Todas las preocupaciones de la literatura moderna se hallan ya en un haz convergente, como nunca en otra parte, y no se puede imaginar a un escritor moderno que escriba sin referirse a Proust, no para imitarlo (no existen discípulos directos), sino porque él aparece en el plano de la novela un poco como el complemento de Mallarmé en el plano poético, un polo de la creación literaria. Agotador, se asoma sobre lo inagotable. El narrador rige mundos que sin embargo parecen escapársele poco a poco. Su relato se cierra sobre sí mismo en virtud de una composición cíclica, pero el universo que él diseñara está como en expansión y abierto sobre un abismo sobre el que se siente resonar una pregunta: ¿Qué es la vida? ¿Qué es la obra de arte que tiene la pretensión de arriesgar la vida?

Bibliografía

Obras de Proust:

Les Plaisirs et les jours, Calmann-Lévy, 1896; reimpreso N.R.F., París, 1924. *A la recherche du temps perdu:* I. *Du côté de chez Swann,* Grasset, París, 1912 y N.R.F., París, 1917; II. *A l'ombre des jeunes filles en fleur,* N.R.F., París, 1919; III. *Le côté de Guermantes,* I, N.R.F., París, 1920, *Le côté de Guermantes,* II y *Sodome et Gomorrhe,* I, N.R.F., 1921; IV. *Sodome et Gomorrhe,* II, N.R.F., París, 1922; V. *La Prisonnière,* N.R.F., París, 1923; VI. *Albertine disparue,* N.R.F. París, 1925; VII. *Le temps retrouvé,* N.R.F., París, 1927. *Pastiches et Mélanges,* N.R.F., París, 1919. *Chroniques,* N.R.F., París, 1927. *Jean Santeuil,* Gallimard, París, 1952; *Contre Sainte-Beuve,* Gallimard, París, 1954. *La Bible d'Amiens,* de Ruskin (trad., pref. y notas de Marcel Proust), Mercure de France, París, 1904. *Sésame et les Lys,* de Ruskin (trad., pref. y notas de Marcel Proust), Mercure de France, París, 1906.
Se puede mencionar como excelente traducción española de la obra de Proust, *En busca del tiempo perdido,* la editada por Santiago Rueda, Buenos Aires, 1958. Otra buena edición es la de Plaza Janés, Barcelona, 1960.

Algunas obras sobre Proust:

P. Abraham, *Proust, Recherches sur la création intellectuelle,* Rieder, París, 1930, S. Beckett, *Proust,* Chatto and Windus, Londres, 1931. Pr. Bibesco, *Au bal avec Marcel Proust,* Gallimard, París, 1928. *Le voyageur voilé,* La Palatine, Ginebra, 1947; *La duchesse de Guermantes, Laure de Sade, Comtesse Adhéaume de Chevigné,* Plon, París, 1950. M. Blanchot, *Faux-pas,* Gallimard, París, 1943. G. Cattaui, *Marcel Proust (Proust et son temps, Proust et les temps),* Julliard, París, 1952. C. Mauriac, *Marcel Proust par lui-même,* Seuil, París, 1953. A. Maurois, *A la recherche de M. Proust,* Hachette, París, 1949. G. D. Painter, *Marcel Proust,* Chato and Windus, Londres, 1960. G. Piroué, *Par les chemins de M. Proust,* La Baconnière, Neuchâtel, 1956; *Proust et la musique du devenir,* Denoël, París, 1960. J.-F. Revel, *Sur Proust,* Julliard, París, 1960. Colec. Génies et Réalités: *Proust* (obra colectiva), Hachette, París, 1965.



Los tomos están lujosamente encuadernados en tela plástica, con títulos en oro y sobrecubiertas a todo color.

Tomo EL MUNDO CONTEMPORANEO (I): fascículos 2, 5, 6, 9, 11, 14, 18 y 23.

Tomo LAS REVOLUCIONES NACIONALES: fascículos 8, 13, 15, 20, 22 y 27.

Tomo EL SIGLO XIX: LA REVOLUCION INDUSTRIAL: fascículos 1, 10, 21, 24, 31 y 36.

Tomo CRISTIANISMO Y MEDIOEVO: fascículos 7, 16, 25, 30, 34, 42 y 43.

Tomo LA CIVILIZACION DE LOS ORIGENES: fascículos 12, 19, 26, 39, 44 y 45.

Tomo LA REVOLUCION FRANCESA Y EL PERIODO NAPOLEONICO: fascículos 4, 17, 29, 38, 46, 49 y 51.

Tomo EL MUNDO CONTEMPORANEO (II): fascículos 28, 33, 35, 40, 85, 86, 87 y 94.

COMO EFECTUAR EL CANJE:

Ya mismo pueden cambiar sus fascículos sueltos de LOS HOMBRES por los tomos encuadernados.

Para efectuar el canje personalmente deben entregar los fascículos en perfecto estado y la suma de $ 6.- (m$n. 600.-) por cada tomo.

Para efectuar el canje por correo deberán enviar un giro postal o bancario por la suma de $ 6.- (m$n. 600.-) por cada tomo y $ 1.- (m$n. 100.-) para gastos de envío, a Centro Editor de América Latina, Rincón 79/87, Capital.

Recibirán los tomos en un plazo de 30 días.

Importante:

1. Cada tomo puede canjearse por separado.
2. Si le falta algún fascículo, puede adquirirlo en Centro Editor de América Latina, Rincón 79/87, Capital.

DONDE EFECTUAR EL CANJE

CAPITAL

LIBRERIA DEL VIRREY
Virrey Loreto 2409

LIBROS DIAZ
Mariano Acosta 11 y Rivadavia 11440, Loc. 46 y 47

LIBRERIA EL CANDIL
Uruguay 1251

LIBRERIA EL HOGAR OBRERO
Rivadavia 5118

LIBRERIA GONZALEZ
Nazca 2313

LIBRERIA JUAN CRISTOBAL
Galería Juramento Cabildo y Juramento, Loc. 1, Sub.

LIBRERIA LETRA VIVA
Coronel Díaz 1837

LIBRERIA LEXICO
J. M. Moreno 53 y Cabildo 1179

LIBRERIA PELUFFO
Corrientes 4279

LIBRERIA SANTA FE
Santa Fe 2386 y Santa Fe 2928

LIBRERIA SEVILLA
Córdoba 5817

LIBRERIA TONINI
Rivadavia 7302 y Rivadavia 4634

VENDIAR
Hall Constitución

LIBRERIA CENTRO EDITOR DE AMERICA LATINA

GRAN BUENOS AIRES

Avellaneda
LIBRERIA EL PORVENIR
Av. Mitre 970

Hurlingham
MUNDO PLAST
Av. Vergara 3167

San Martín
LIBRERIA DANTE ALIGHIERI
San Martín 64 - Galería Plaza

Villa Ballester
LIBRERIA EL QUIJOTE
Alvear 280 - Gal. San José, Loc. 7

INTERIOR

BUENOS AIRES

Bahía Blanca
LIBRERIA TOKI EDER
Brown 153
LA CASA DE LAS REVISTAS
Alsina 184

Garré
RAMON FERNANDEZ

Mar del Plata
LIBRERIA ERASMO
San Martín 3330
REVISLANDIA
Av. Luro 2364

Pergamino
PERGAMINO EDICIONES

Córdoba
EL EMPORIO DE LAS REVISTAS
Av. Gral. Paz 146, Loc. 1

Coronel Moldes
CASA CARRIZO
Belgrano 160

CORRIENTES
LIBRERIA DEL UNIVERSITARIO
25 de Mayo esq. Rioja

CHACO

Resistencia
CASA GARCIA
Carlos Pellegrini 41

ENTRE RIOS

Paraná
EL TEMPLO DEL LIBRO
Uruguay 208

Concepción del Uruguay
A. MARTINEZ PIÑON
9 de Julio 785

MENDOZA
CENTRO INTERNACIONAL DEL LIBRO
Galería Tonsa, Loc. A 26

MISIONES

Posadas
LIBRERIA PELLEGRINI
Colón 280, Loc. 12 y 13

NEUQUEN

Junín de los Andes
"LA POSTA"

RIO NEGRO

Gral. Roca
QUIMHUE LIBROS
Tucumán 1216

SALTA
LIBRERIA SALTA
Buenos Aires 29

SAN JUAN
LIBRERIA SAN JOSE
Rivadavia 183 Oeste

SANTA FE

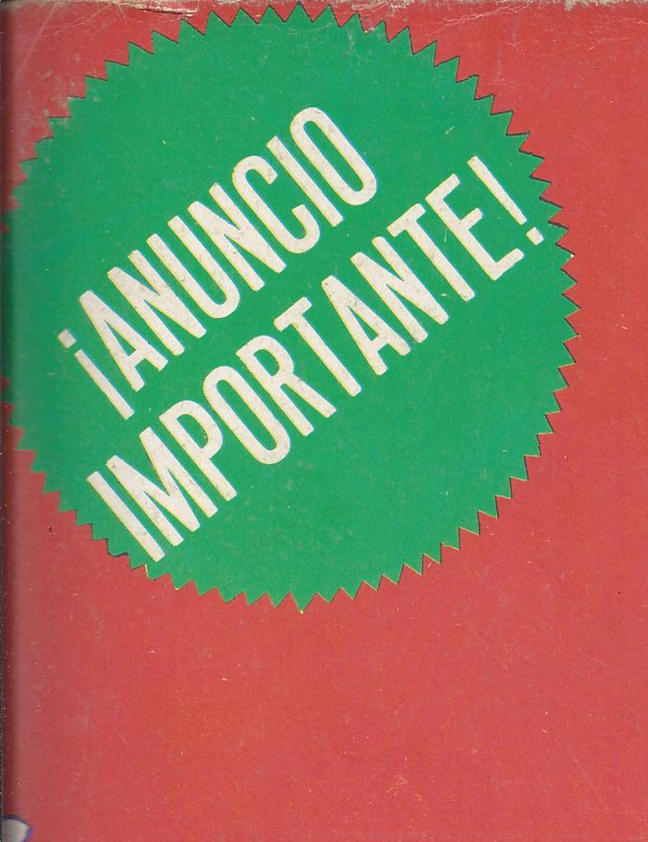
Rosario
LIBRERIA AMERICA LATINA
Gal. Melipal. Loc. 10, Córdoba 1371
LIBRERIA LA MEDICA
Córdoba 2901

Santa Fe
LIBRERIA COLMEGNA
San Martín 2546

Rafaela
LIBRERIA EL SABER
Sarmiento 138

SANTIAGO DEL ESTERO
LIBRERIA DIMENSION
Galería Tabycast, Loc. 19

TUCUMAN
NEW LIBROS
Maipú 150, Loc. 13



En breve aparecerán:

los hombres que con su acción, su genio o su doctrina han desempeñado un papel fundamental en la historia de

El mundo presente

El mundo presente es el período histórico cuyos grandes protagonistas pronto comenzarán a aparecer en **Los hombres de la historia,** culminando así el desarrollo de esta excepcional colección.

Usted los conoce, pero ahora podrá conocerlos mejor.
Usted los ha visto actuar, pero ahora podrá conocer más a fondo los móviles que los guían, los resultados de su acción o su pensamiento, la trama de los hechos que protagonizan.

Ellos son:

Juan XXIII, Che Guevara, Bertrand Russell, Ho Chi-Minh, Trujillo, Los Kennedy, Luther King, E. Fermi, Camilo Torres, Nasser, Ben Gurion, Sartre, Malcolm X, Marcuse, De Gaulle, Franco, Eva Perón, Von Braun, S. Dalí, Diego Rivera, Luchino Visconti.

LOS HOMBRES de la historia

SIGA DE CERCA ESTAS VIDAS APASIONANTES Y COMPLETE ASÍ LA MAS IMPORTANTE COLECCIÓN DE BIOGRAFIAS QUE SE HAYA PUBLICADO HASTA EL DIA DE HOY.

Precio de
LOS HOMBRES

ARGENTINA:
Nº 131 al Nº 121 $ 1,50 m$n 150.-
Nº 120 al Nº 1 $ 2,50 m$n 250.-

COLOMBIA: $ 7.-
MEXICO: $ 5

URUGUAY: $ 90
VENEZUELA: Bs. 2.50